الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
المركز الجامعي العقيد آكلي محند أولحاج–البويرة
معهد الآداب و اللغات
قسم اللغة و الأدب العربي

دور عالمية الأدب و مذاهبه في تطور الأدب و ظهور أجناسه الأدبية

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير

الشعبة: اللغة و الأدب العربي

التخصص: دراسات أدبية و لغوية

إعداد الطالبة:
فضيلة مادي

إشراف الدكتور:
بوعلي كحال

لجنة المناقشة:

– الدكتور: أحمد حيدوش	أستاذ محاضر –أ–	المركزالجامعي بالبويرة	رئيسا
– الدكتور: بوعلي كحال	أستاذ محاضر –أ–	المركز الجامعي بالبويرة	مشرفا مقررا
– الدكتور: عمر عيلان	أستاذ محاضر –أ–	جامعة خنشلة	عضوا ممتحنا
– الدكتور: رابح ملوك	أستاذ محاضر –أ–	المركز الجامعي بالبويرة	عضوا ممتحنا

السنة الجامعية : 2012/2011

كلمة شكـــــــــر:

عملاً بقول الرسول صلى الله عليه و سلم: "من لم يشكر الناس لم يشكر الله"، و أصالة عن نفسي أتوجه بالشكر الجزيل إلى:

* الأستاذ الدكتور "بوعلي كحال" على تفضله بالإشراف على هذا البحث و على إعانته لي و صبره و تفهمه فله كامل التقدير و العرفان. و تمنياتي له بمزيد من العطاء.

* الأساتذة: "رابح ملوك"، "العربي"، و "شمس الدين شرفي"الذين زودوني بالمراجع فلهم كامل العرفان و الامتنان.

* مدير مكتبة بلدية الشلف.

* عمال و عاملات مكتبة البويرة و كذا المديرة السابقة لمكتبة الأدب العربي بالمركز الجامعي بالبويرة و المديرة الحالية على صبرهم و تفهمهم.

* أختي "سعيدة" التي منحتني الكثير من وقتها رغم انشغالها بإنجاز رسالة الدكتوراه فلها كامل الشكر.

المقدمـــــــــــة:

إنّ التطوّر سنة الكائنات و الفكر و الفنون و حتى الآداب، إذ لا يوجد أيّ أدب من الآداب في العالم لم يمسه التطوّر سواء كان هذا التطوّر كبيراً أدى إلى إثراء هذا الأدب بأنواع أدبية جديدة أو كان ضعيفاً اكتفى فيه هذا الأدب بتغيير بعض ملامحه. و لما كان من أبرز ملامح التطوّر الأدبي ظهور أنواع أدبية جديدة، فإنه بإمكاننا القول باطمئنان شديد بأن الأدب الحديث كان أكثر تطوّراً من الأدب القديم، و ذلك لكثرة الأنواع الأدبية التي ظهرت فيه و التي لم يعرفها الأدب في عصوره القديمة كالرّواية بأنواعها، القصة القصيرة، المقالة، الشعر الحرّ، قصيدة النثر...إلخ. و التطوّر الأدبي لا يأتي عفوياً و لا مفاجئاً و إنما يخضع لعوامل عدّة من بينها المذاهب الأدبية و عالمية الأدب.

بالنسبة للمذاهب الأدبية فقد ظهرت في العصر الحديث و يمكن تقسيمها إلى نوعين: مذاهب أدبية كبرى هي على التوالي: المذهب الكلاسيكي، المذهب الرومانسي، المذهب الواقعي، و أخيراً المذهب الرمزي. و هي المذاهب التي سيركِّز عليها هذا البحث. و مذاهب أدبية يمكن تسميتها مذاهب صغرى هي البرناسية و السّريالية و إن كنا نجد كثيراً من الباحثين لا يعتبرهما مذهبين أدبيين أصلاً. و إن كان تأثير المذاهب الأدبية في الأدب مقصوراً على العصر الحديث لظهورها حديثاً، فإن عالمية الأدب و هي عامل آخر من عوامل تطوّر الأدب كان تأثيرها منذ القديم و هو مستمر إلى اليوم. و مع غياب تعريفٍ موحّد لمصطلح عالمية الأدب فقد قصدنا به الآداب التي تُرجِمت إلى مختلف اللّغات في العالم محدِثةً تأثيراً فيه أيّاً كانت هذه الآداب. و قد بحثنا دور هذين العاملين في الأدبين: الغربي و العربي بشكل عام و وقفنا عند بعض الآداب بشكل خاص لا لشيء إلا لأنّها تُعتبر محطة حاسمة في ظهور الأنواع الأدبية أو في تطوّرها، و كذلك لأنّها أسهمت في تشكيل المذاهب الأدبية و مارست تأثيرها في الآداب الأخرى فكان من أكثر الآداب حضوراً: الأدب الفرنسي، الأدب الإنجليزي، الأدب الإسباني، الأدب الإيطالي، الأدب الرّوسي، و الأدب الأمريكي. و بالنظر إلى تعدد الأنواع الأدبية نتساءل إن كان تأثير هذين العاملين قوياً أم ضعيفاً ؟ و إن كان هذا التأثير قوياً و عميقاً فهل كان من العمق بحيث ظهرت بفعله أنواع جديدة في الأدب ؟ و إن كان كذلك فما هي هذه الأنواع الأدبية ؟ و إلى أيّ مدى يدين أدبنا العربي في حداثته الأولى – في العصر العباسي– و في حداثته الثانية – في العصر الحديث– إلى الآداب الأجنبية؟.

كان من الأسباب التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع:

- اطلاعنا على بعض المقالات الخاصة بالكتابة ضد التجنيس و نظرية الأجناس الأدبية ممّا ظل يطرح إشكالات عدّة لذا أردنا الوقوف عند بعضها.

- الاهتمام البالغ الذي حظيت به الأجناس الأدبية و لاسيما ما تعلق بأصل هذه الأجناس.
- ردّ كثير من النّقاد و الدّارسين حداثة الأدب العربي و تطوّره بشكل مطلق إلى تأثره بالأدب الغربي لاسيما ما تعلق بتطور القصيدة العربية في حداثتها الثانية. لذا أردنا الوقوف على حقيقة هذا الأمر و خاصة على مدى ما تدين به حداثة القصيدة العربية إلى الآداب الأجنبية.
- تأثير المذاهب الأدبية المؤكّد في تطوّر الآداب، و إدراكنا أن تأثيرها في الأدب العربي و في بعض الآداب كان عن طريق عالمية الأدب.

و قد ارتأينا تقسيم هذا البحث إلى بابين و مقدمة و مدخل و خاتمة. تضمن المدخل الذي بعنوان " في مفهوم التطوّر الأدبي و الأجناس الأدبية " ثلاثة عناصر، العنصر الأول خاص بماهية التطوّر الأدبي في مختلف الاتجاهات و النظريات الأدبية. و العنصر الثاني، أجملنا فيه عوامل التطوّر الأدبي. أما العنصر الثالث، فخصصناه للتّعريف بالأجناس الأدبية، فذكرنا تصوّر القدامى للأجناس الأدبية سواء كانوا عرباً أم غربيين، و تصوّر المحدثين للأجناس الأدبية و أهم تصنيفاتهم. كما أجملنا فيه الآراء المؤيدة لنظرية الأجناس الأدبية و الآراء المعارضة لها و حججها.

أما الباب الأوّل المعنون ب"دور عالمية الأدب في تطوّر الأدب" فقد تضمن ثلاثة فصول، خصصنا الفصل الأوّل للتعريف بــعالمية الأدب و عواملها، الفصل الثاني، خصصناه لدراسة دور عالمية الأدب في تطوّر الأدب قبل العصر الحديث. أما الفصل الثالث و الأخير، فخصصناه لبحث دور عالمية الأدب في تطور الأدب أثناء العصر الحديث، و قد جعلنا محوره الأدب العربي. و قبل بحث هذا الدور عرّفنا بالأنواع الأدبية المذكورة و بنشأتها و امتدادها.

أما الباب الثاني، فجاء بعنوان "دور المذاهب الأدبية في تطوّر الأدب". و قد مهدنا لهذا الباب بالتعريف بالمذهب الأدبي، و ضمناه أربعة فصول. خصصنا الفصل الأوّل لدراسة المذهب الكلاسيكي في تطوّر الأدب، و الفصل الثاني، خصصناه لدراسة دور المذهب الرّومانسي في تطور الأدب. و بحثنا في الفصل الثالث دور المذهب الواقعي في تطوّر الأدب، و عرجنا في ختامه على المذهب البرناسي فعرفناه بشكل مقتضب ثم أجملنا أثره في الأدب. أما الفصل الرابع و الأخير، فقد بحثنا فيه دور المذهب الرّمزي في تطور الأدب، و في ختامه عرّجنا على السّريالية، فعرّفناها و ذكرنا أثرها بشكل مقتضبٍ جداً. و أنهينا هذا البحث بخاتمة أجملنا فيها أهم النّتائج المتوصل إليها.

اعتمدنا في هذا البحث على المنهج الوصفي التّحليلي، و بشكل أقل على المنهج التّاريخي المناسب لرصد نشأة الأنواع الأدبية و نشأة المذاهب الأدبية و امتدادها.

و لإثراء هذا البحث اعتمدنا على كثير من المراجع والمصادر كان من بينها:
- توماس مونرو (التّطور في الفنون).

- محمد غنيمي هلال (الأدب المقارن)، و (الرّومانتيكية).
- عبده عبود (هجرة النصوص دراسات في الترجمة الأدبية و التبادل الثقافي).
- أدريان مارينو (مراجعة الأدب العالمي).
- س. موريه (الشعر العربي الحديث ١٨٠٠- ١٩٧٠تطور أشكاله و موضوعاته بتأثير الأدب الغربي).
- إيليا الحاوي: (الكلاسيكية في الشعر الغربي و العربي)، و (الرومنسية في الشعر الغربي و العربي).
- تسعديت آيت حمودي (أثر الرّمزية الغربية في مسرح توفيق حكيم).
- حاج معتوق (أثر الرّواية الواقعية الغربية في الرّواية العربية).
- صلاح فضل (منهج الواقعية في الإبداع الأدبي).
- عبد الرزاق الأصفر (المذاهب الأدبية لدى الغرب).
- محمد فتوح أحمد (الرّمز و الرّمزية في الشّعر المعاصر).
- سوزان برنار (قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن).
- رينيه ويليك (مفاهيم نقدية).
- آرتور رامبو (الآثار الشعرية).
- Charles Baudelaire, Les Fleurs du mal,Editions ENAG,Alger,1990.

و قد واجهتنا عدّة مصاعب كان أهمها اتساع الموضوع و كثرة المسائل الخلافية و تفرق مادة البحث في مختلف المصادر و المراجع و صعوبة الحصول على بعض المراجع الأساسية و تأخر الحصول على مراجع أخرى ممّا اضطرنا إلى إعادة بعض أجزاء البحث أكثر من مرّة. هذا فضلاً عن عامل الزمن الذي كان عائقاً حقيقياً أمام تعميق هذه الدّراسة أكثر. و في الأخير لا ندعي الكمال لهذه الدراسة، لكننا نتمنى تدارك نقائصها في بحوث لاحقة إن شاء الله تعالى.

مدخــل

في مفهوم التطوّر الأدبي والأجناس الأدبية

1- ماهية التطوّر الأدبي.

2- عوامل تطوّر الأدب.

3- تصور الأجناس الأدبية:

أ- الجنس الأدبي المصطلح و المفهوم.

ب- تصور الأجناس الأدبية عند القدامى.

ج- تصور الأجناس الأدبية عند المحدثين.

1- ماهية التطور الأدبي:

يعتبر مفهوم "التطور"[*] من أبرز المفاهيم التي ارتبط ظهورها تاريخيا بالقرن التاسع عشر. قرن التحولات الكبرى، إذ شهد هذا القرن ظهور عديد النظريات و المفاهيم. وقد حظي هذا المفهوم باهتمام و عناية فائقين، و أثير حول أهميته و جدواه كثير من الجدل، فانقسم الدارسون بموجب ذلك بين معارض و مساند، لكلّ سنده و حجّته على نحو ما سنرى.

انبثق هذا المفهوم في حقيقة الأمر عن نظرية "التقدم" التي ظهرت في القرن الثامن عشر، و المتمثلة في "الاعتقاد بأن تاريخ الإنسان كان ارتقاء متدرجا من الهمجية أو البؤس إلى نمط حياة أعلى و أفضل، وكذلك الاعتقاد بأن هذا الارتقاء تحقق، و يمكن تحقيقه في المستقبل، بجهود الإنسان ذاته وحده، عن طريق استخدام العقل و العلم"[1]. و عليه، فإن كلا من "التقدم" و "التطور" تضمّن "فكرة أن تاريخ الإنسان وراثي تكويني مستمر يعمل وفق أسباب طبيعية"[2]. لقد عرف مفهوم "التطور" انتشاراً واسعاً حتى أنه "طبّق في كل علم و في كل فرع من فروع الدراسة. و من ثم كان سببا في نشأة كثير من النظريات المتعلقة بتفاصيل التطور و تنوعاته، و لم يقتصر تطبيقه على تطور الحياة العضوية في النباتات، و الحيوانات الدنيا و الإنسان فحسب، بل تعداه إلى تطور مجموعات المجرات و المجموعات الشمسية، و العقل الإنساني، و المجتمع و الثقافة، و العلوم و الفنون. و أحدث في هذه المجالات كلها ثورة في الفروض و في طرائق التفكير الأساسية، حيث أحلّ الإيمان بالتغير، وبالتطور، و بالنسبية نقول أحل هذا كله محل الاعتقاد القديم بالمطلقات و الإيمان بكون ساكن، و بمجتمع هرمي ثابت، و بقوانين خالدة شاملة، للخير و الحق و الجمال"[3]. و لربما كان هذا الشيوع و الاستخدام المكثّف له في مختلف تلك المجالات وراء الغموض الذي يعتري هذا المفهوم. فمفهوم التطور كثيرا ما يختلط بمفاهيم أخرى قريبة منه ك: التقدم و التغير و التحول...إلخ.

---

[*]- التطور لغة: "من طور، و الطور: التارة، و جمع الطور أطوار، و الناس أطوار أي أخياق على حالات شتى و الطور الحال، قال تعالى: و قد خلقناكم أطوارا: معناه ضروبا و أحوالا مختلفة، و قال الفراء: خلقكم أطوارا؛ نطفة ثم علقة ثم مضغة ثم عظاما و قال غيره اختلاف المناظر و الأخلاق و الأطوار: الحالات المختلفة و التارات و الحدود، واحده طور: أي مرة ملك و مرة بؤس، و مرة نعم، و الطور و الأطوار: ما كان على حذو الشيء أو بحذائه". جمال الدين بن جلال الدين ابن منظور ،لسان العرب، ط4، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت (لبنان)، 2005، ص1560.

[1]- توماس مونرو، التطور في الفنون و بعض نظريات أخرى في تاريخ الثقافة، تر: محمد علي أبو درة و آخرون، (د،ط)، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر، 1971، ص 15.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المرجع نفسه، ص14، 15 نقلا عن: Jone Dioui, The influence of darwin on philosophy and other essay , New York, 1910.

إن التقدم و التطور كلاهما يعني التغيّر، لكن هناك فرق بينهما، "فالتطور معناه (التغير)، لكن التقدم معناه (التغير إلى الأفضل)"[1]. مع ملاحظة هامة، هي أن القول بأن الفنون تتغير أي تتطور، "لا يتضمن اليوم أن التطور «قانون عام شامل» أو أن كل تغيير فني هو «تطوري»، وثمة أنماط مضادة من التغيير أطلق عليها «انحطاط» و «تحلل» و «نكوص» نراها اليوم أكثر حدوثا مما كان مدركا منذ قرن من الزمان. و جدير بنا أن ننظر اليوم إلى التطور الثقافي، و خاصة في الفنون على أنه متعدد الخطوط"[2]. هذا فضلا عن أن التطور في نظر البعض يعني النمو أو تزايد التعقيد أو الارتقاء. و فهمت هذه العملية على أنها عملية متواصلة تتأتى عن طريق التحدر السلالي أو الانتقال من جيل إلى جيل. لكن مع الإشارة إلى أن وسائل هذا الانتقال و أسلوبه كانت متباينة. فهي تأخذ البعد الجسدي في حالة التحدر السلالي العضوي، في حين، تأخذ البعد الثقافي عن طريق المحاكاة و التعليم و تراكم المعارف و المهارات و العادات من جيل إلى الجيل الذي يليه[3].

لقد اختلف تصور النقاد و الدارسين و فهمهم للتطور عامة و التطور الأدبي بشكل خاص، و ذلك لاختلاف منطلقاتهم و تباين توجهاتهم النقدية. يمكننا إيجاد أوليات عرفها النقد العربي القديم بخصوص هذا الشأن، حيث ظهرت بعض سمات ظاهرة "التطور الأدبي" تجلت أساسا فيما عرف بـ"الطبقات" و "السرقات الأدبية". فأما فكرة "الطبقات" فقد استخدمها "ابن سلام الجمحي" في كتابه (طبقات فحول الشعراء) و ذلك في معرض حديثه عن منهجه المعتمد فيه، إذ يقول: "..فاقتصرنا من الفحول المشهورين على أربعين شاعراً، فألَّفنا من تشابه شعره منهم إلى نُظرائه، فوجدناهُم عَشرَ طبقاتٍ، أربعةُ رَهطٍ كلّ طبقة، متكافئين معتدلين"[4]. و رغم أنه في تصنيفه للشعراء ألحق معياري "الجودة" و "الكثرة" بالمقياس "الزمني" (جاهلي/مخضرم/إسلامي)، إلا أنه لم يلتزم –فيما يبدو– بهذه المزاوجة في كامل تصنيفه، و هو ما يؤكده "محمد زغلول سلام" بقوله: "و يذهب ابن سلام في أكثر طبقاته إلى ترتيب الشعراء حسب المقدرة الفنية، أو الكفاءة و الشاعرية، و تتمثلان في ناحيتين: الأولى الجودة، و الثانية الكثرة، فإذا اجتمعتا تقدم الشاعر عنده، ثم يأتي معززا لهما عامل الزمن، و إن أهمله في مواضع غير قليلة"[5]. و مع

1- عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، (د،ط)، دار الثقافة للطباعة و النشر، القاهرة (مصر)، 1976، ص125.

2- توماس مونرو، التطور في الفنون، ج1، ص15(المقدمة).

3- ينظر: المرجع نفسه، ج1، ص76، 147.

4- محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تح:محمود محمد شاكر، المطبعة السعودية بمصر، القاهرة (مصر)، (د،ت)،ص 24.

5- محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، (د،ط)، منشأة المعارف، =

ذلك تظهر في تلك المزاوجة بعض ملامح التطور. غير أن ظاهرة التطور الأدبي تظهر بشكل جلي في قضية "السرقات الأدبية"(*) التي أسهب النقاد العرب القدامى في معالجتها و تفصيل القول فيها. فهؤلاء النقاد "–شعورا أم لم يشعروا– أدركوا أن السرقات الأدبية قسمان: قسم ضعيف و مكروه، يتمثل في التقليد الأعمى، سواء في اللفظ أو في المعنى أو في كليهما، و قسم حبذوه و يتمثل في إضافة الأديب شيئا جديدا إلى ما أخذه من غيره"[1]. ففي عملية تتبع انتقال تلك المعاني من شاعر إلى آخر و ما يعتريها من تحويرات هو في نفس الوقت تتبع لعملية تطور تلك المعاني.

أما النقد اليوناني القديم –ممثلا في نقد "أرسطو"– فقد مارس دوره في توجيه الأدب اليوناني، و امتد تأثيره إلى الأدب الكلاسيكي و طغى عليه، فتركزت بذلك جهود النقاد حول أهمية الثبات الأدبي والعمل على محاربة كل فكرة نقدية أو عمل أدبي من شأنهما فتح باب التطور الأدبي على مصراعيه. غير أن الوضع لم يبق على ما كان عليه من جمود أدبي، ذلك أن تاريخ الأدب الفرنسي عرف "الكلاسيكية المحدثة"، فظهر في تلك الفترة الصراع(**) بين القدماء والمحدثين شبيه إلى حدٍّ ما بالخصومة التي شهدها الأدب العربي في العصر العباسي. و استمرت تيارات التغيير وانتشرت المفاهيم الثورية على إثرها مما انجرّ عنه ظهور المذهب الرومانسي الذي هدف إلى غرس فكرة "التطور الأدبي" في نفوس المبدعين و النقاد و تحويلها

= الإسكندرية (مصر)، (د،ت)، ص 107.

*– للتوسع في موضوع السرقات الأدبية، مفهومها و أنواعها يمكن الرجوع إلى:

– محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي دراسة تحليلية مقارنة، ط2، المكتب الإسلامي، بيروت (لبنان)، 1981.

–أبو علي الحسن بن الرشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل، بيروت (لبنان)، 1981.

1– عبد الحميد بوزونية، ظاهرة التطور الأدبي بين النظرية و التطبيق، (د،ط)، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1979، ص 14.

**– إن قضية الصراع بين القدماء والمحدثين من أهم قضايا الفكر الإنساني ففي "كل عصر من عصر هذا التاريخ، يظهر جيلان يتصارعان، أحدهما: جيل العصر الحاضر، و أما الآخر، فهو بقية باقية من جيل العصر السابق. و من ثم فإن أي تغيير يحدثه جيل العصر الحاضر، يعدّ في رأي هذه البقية الباقية من جيل العصر السابق، اعتداءا على حرمات عصرهم و مقدساته. و من هنا ينشأ الخلاف بين الجيلين، و قد يحتدم و يتحول إلى صراع، و يستمر هذا الصراع، حتى جيل جديد، يدعو إلى تغيير أو تطوير ما صنعه الجيل الذي سبقه، أو الذي أصبح في نظره ممثلا للقديم، و قد يتكرر هذا مع الجيل الذي يأتي بعد هذا الجيل، و هكذا يستمر الصراع بين القديم و الجديد إلى ما نهاية و على هذا فالقدم و الحداثة، مسألة نسبية". عثمان موافي، الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم تاريخها و قضاياها، ط3، دار المعارف الجامعية، الإسكندرية (مصر)، 2000، ص5، 6.

إلى قانون طبيعي يستحيل مقاومته. من ثم لم تصمد فكرة الثبات الأدبي و خاصة التي نادى بها "لاهارب laharp" أمام فكرة التطور التي نادت بها "مدام دي ستايل Mme de Staël" و من بعدها "شاتو بريان Chateaubriand"[1].

و بناء على ما سبق يمكن القول أن فكرة "التطور الأدبي" قد ُوجدت في مراحل مبكرة، لكنها لم ترق إلى مستوى النظرية المنتظمة، بل ظلت عبارة عن جزئيات يلفها الغموض في أحيان كثيرة، أخذت صبغتها النهائية في شكل نظرية متكاملة في القرن التاسع عشر حيث تبلورت نظرية التطور في ظل فلسفات "أصحاب (التاريخية)الذين يرون أن (تاريخية) ظاهرة ما معناها كيفية عمل قوانين تطورها الخاصة وفق قوانين تطور عامة. غير أن من بين أصحاب التاريخية من جعل وراء القوانين الخاصة و العامة للتطور (أفكارا) أي من فسر الفكر بالفكر، و هؤلاء هم المثاليون. و من بينهم من رد هذه القوانين إلى أصولها الموضوعية في حركة التاريخ و المجتمع و هؤلاء هم العلميون"[2]. و يعتبر كلا من: "هيجل Hegel" و "جورج فلهلم فردريك G. W. Fredrik"، من ممثلي الاتجاه الأول، حيث اعتبرا التطوّر حركة عامة للظواهر و الأحداث. فـ"هيجل" جعل من كل شيء عملية متطوّرة، و جعل "الروح" أساساً للوجود و جوهراً له، بحيث يتجلى الروح في ظواهر و أشكال محسوسة من بينها أشكال الفن و أنواعه. كما أن الصلة بين الروح –في حركة تطوّره– و بين مظهره الحسي المتبدى في الفن هي التي تحدد أشكال الفن و أنواعه، و تحدد كذلك تاريخ هذه الأشكال و الأنواع الفنّية و تطوّرها. وكذا مراحل تاريخ الفن و عصوره الكبرى أيضا[3]. وقد طبق "هيجل" نظريته التطورية على الأدب إلا أن تطبيقها "تطبيقا حرفيا جعله يرتكب عدة أخطاء"[4]. و من بين هذه الأخطاء "التعميم"، فهو "خطأ جسيم، إذ ينفي كل خصوصية لكل أدب قومي، فكأن الآداب القومية أدب واحد"[5].

و إذا كان "هيجل" قد نظر إلى التطوّر الأدبي نظرة فلسفية، فإن نقاداً آخرين بعده نظروا إلى هذه الظاهرة نظرة "داروينية" كان أبرزهم "فرديناند برونتير F. Brunétiére" حيث تبنى نظرية "داروين Darwin" و طبقها على الأدب، "متمثلا الأنواع الأدبية كائنات عضوية متطورة، فكما تطور القرد إلى إنسان، تطور الأدب كذلك من فن إلى آخر"[6]. و من ثم ذهب

1– ينظر: عبد الحميد بوزونية، ظاهرة التطور الأدبي بين النظرية و التطبيق، ص (12–16).

2– عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ص 99.

3– ينظر: المرجع نفسه، ص (99– 106).

4– عبد الحميد بوزونية، المرجع السابق، ص 17.

5– المرجع نفسه، ص 18.

6– يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ط1، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية (الجزائر)، 2007، ص 16.

إلى أن "الآداب تنقسم إلى فصائل أدبية مثلها مثل الكائنات الحية، وأنها تنمو وتتكاثر متطورة من البساطة إلى التركيب في أزمنة متعاقبة حتى تصل إلى مرتبة من النّضج قد تنتهي عندها وتتلاشى وتنقرض كما انقرضت بعض الفصائل الحيوانية"[1]. و انتقد "رينيه ويليكٌ Welleck R." هذه النظرية على اعتبار أنها قائمة على أساس الشبه بين حياة الإنسان و حياة النّوع أدبي، و هو شبه خاطئ، فقال: "علينا أن نرفض المماثلة البيولوجية بين تطور الأدب و العملية التطورية المغلقة من الولادة حتى الموت و هي فكرة قد بادت من كل نواحيها"[2]. و عموماً فقد أثبتت البحوث و الدراسات الحديثة خطأ نظرية "داروين".

و من بين نظريات التطوّر كذلك نظرية "تين Taine" التي ترتكز على "الفلسفة التجريبية"، و التي من خلالها أعطى تفسيراً مختلفاً للظاهرة، حيث أرجع سبب اختلاف النتاج الأدبي و الفني عموماً إلى عوامل ثلاثة هي:

"1- العرق أو الجنس (race): بمعنى الخصائص الفطرية الوراثية المشتركة بين أفراد الأمة الواحدة المنحدرة من جنس معين.

2- البيئة أو المكان أو الوسط (milieu): بمعنى الفضاء الجغرافي و انعكاساته الاجتماعية في النص الأدبي.

3- الزمان أو العصر (temps)؛ أي مجموع الظروف السياسية و الثقافية و الدينية التي من شأنها أن تمارس تأثيرا على النص."[3]

فهذه العوامل هي الكفيلة بتعميق الاختلاف بين الأعمال الأدبية، كما أنّ الاتجاهات الأدبية الجديدة تختلف تبعاً لها. لقد فرض "تين" "على التطوّر الأدبي هذا التفسير التجريبي الحتمي الذي هو من خصائص التطور الأدبي، ثم أن نظريته لا يؤيدها التاريخ الأدبي في تفاصيله و جزئياته، مع افتراض أنه يؤيدها في خطوطه العامة، و معنى هذا أن الأدب لا يرتبط حتمياً بالبيئة و الجنس و الزمان، إلا في أطره العامة، أما منشئوه فلهم دور كبير في الخلق الأدبي"[4]، و إلا فما قولنا في بعض المبدعين الذين سبقوا عصرهم فجاءوا بأدب لم يستوعبه أبناء عصرهم؟ فنحن لا ننفي أثر تلك العناصر على الأدب لكننا في نفس الوقت لا نقول بحتمية تأثيرها و ذلك لوجود عوامل أخرى لها إسهامها بدرجات متفاوتة في تشكّل الأدب و حتى في تطوّره.

1- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 17.

2- رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، ط3، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت (لبنان)، 1987، ص 272، 271.

3- يوسف وغليسي، المرجع السابق، ص 16.

4- عبد الحميد بوزونية، ظاهرة التطور الأدبي بين النظرية و التطبيق، ص 25.

و انطلاقا ممّا سبق يمكننا تلخيص نقاط الاختلاف و التباين بين تطوّر "الأدب" و تطوّر الكائن "الحي" على النّحو الأتي:

- الكائن الحي مرتبط بقانون الحتمية أما الأدب فتتحكم فيه إلى حدّ ما إرادة المبدع، و تسهم في تطوّره عوامل أخرى محيطة:كالبيئة، الثقافة، و السياسة...إلخ.
- ينشأ الكائن الحيّ ساذجاً بسيطاً ثم ينمو و يتطور فيأخذ شكله المكتمل، بينما التطوّر الأدبي عبارة عن عمليات تحول تبدأ من الحقبة التي يرجع إليها أقدّم نص أدبي وصل إلينا، حتى آخر مرحلة وصل إليها التحوّل الأدبي، و هي العصر الحاضر.
- الكائن الحي معروف النشأة بحيث يمكن معاينتها مخبرياً، في حين، يتعذر علينا دراسة نشأة الأدب في مراحله الساذجة البسيطة وما ذلك إلا لعدم توفر بداياته. و لعل أقرب مثال على ذلك في أدبنا العربي "الأدب الجاهلي".
- لا يعرف الكائن الحيّ الاضطراب في تطوره، في حين، يمرّ الأدب بمراحل تدفعه للتطوّر أو تجرّه إلى التدهور و الانحطاط[1]. فكل الآداب مرّت بمراحل عرفت فيها تراجعا و مثاله ما ُعرف بعصر الانحطاط في أدبنا العربي.

أما أصحاب نظرية "التعبير" فلهم رؤيتهم الخاصة للتطور الأدبي. فقد ذهبوا إلى أن الفن ليس تراكمياً، فقالوا بأن "كل ما هو أساسي للفن شيء لا يمكن تلقينه أو تجميعه، و أن كل خطوة في تاريخ الفن إنما هي إبداع أو خلق خاص"[2]. فقولهم بأن الفن ليس تراكمياً يعني ضمنياً أنهم يرفضون تطوّر الفن. مع ذلك نجد من بينهم من ذهب إلى إمكانية تطوّر الأدب و الفن عموماً، لكن، الفن يسلك سبيلاً مغايراً تماماً لمسار تطوّر العلم. و هو ما قاله "جون كيرد J. Caird" الذي يرى أن المواهب الفنية "لايمكن أن تنتقل من السلف إلى الخلف. و هو يسلم في شيء من التردد بأن الفن قد يتقدم، و لكن بطريقة تختلف تمام الاختلاف عن طريق تقدم العلم"[3]. و مع أن المبدع يعتمد بشكل أساس على موهبته، و ذلك لوجود التأثير و التأثر بين الأدباء، ما يؤكده "عزيز الماضي" بقوله: "إن أيّ فنان لا يستطيع أن يقطع الصلة بالماضي مهما بذل من جهد في هذا السبيل فهو يتخير و يحذف و يضيف و يرتب من جديد في شيء من الأصالة لا كل الأصالة"[4]. و ربما يتجسد هذا بشكل جلي فيما يعرف بــ"التناص"[*] فالمبدع حتى و إن لم

---

[1]– ينظر: عبد الحميد بوزونية، ظاهرة التطور الأدبي بين النظرية و التطبيق، ص 19، 20.

[2]– توماس مونرو، التطور في الفنون، ج1، ص 79.

[3]– المرجع نفسه، ج1 ، ص80 ،81.

[4]– شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ط1، دار المنتخب العربي للدراسات و التوزيع، بيروت (لبنان)، 1993، ص122.

[*]– يعزى مصطلح "التناص Intertextualité" إلى الباحثة "جوليا كريستيفا". حددت مفهومه بعد أن استفادت =

يقصد الأخذ من غيره و الاستعانة بنتاجهم الفني، إلا أنه لن يستطيع التخلّص من تأثيرهم. إذ قد يدخل نصه في تناص مع نصوصهم بشكل عفوي تلقائي. و مع أن الأدباء العباقرة بإمكانهم دائماً تحقيق إبداعات متميّزة تضيف إلى الأدب و تسهم في تطويره، إلا أن هذا لا يمكنه إلغاء بقية المؤثرات. فالعبقرية حتى تؤتي أكلها "لا بد لها أن تتناغم أو تنسجم مع العصر الذي توجد فيه، أي لا بد لها من شرط تاريخي محدد"[1]. و بالإضافة إلى أصحاب نظرية التعبير نجد تفسيرا ت أخرى لظاهرة التطور منها تفسير أصحاب نظرية الانعكاس.

و تقدّم لنا نظرية "الانعكاس" تفسيراً مختلفاً لظاهرة "التطور الأدبي". هذه النظرية "اعتمدت في تفسيرها للأدب، نشأة و ماهية، و وظيفة على الفلسفة الماركسية و الواقعية المادية بخاصة"[2]. و قد أرجع أصحاب هذه النظرية ظهور الأنواع الأدبية أو اختفاؤها –في الأساس– إلى "حاجات جمالية اجتماعية"[3]. و تجدر الإشارة إلى أنّ "تقدّم المجتمع لا يفرض بالضرورة تقدماً بالأشكال الأدبية، و لا انتكاسة المجتمع تؤدي بالضرورة إلى انتكاسة في الشكل الأدبي لأن العلاقة بين الأدب و المجتمع ليست آلية و لا متوازية"[4]. فالعلاقة التطوّرية بين المجتمع و الأنواع الأدبية ليست علاقة طردية.

و بالنسبة للأدب، فإن لتطوره قوانين أدبية خاصة و أخرى عامة هي قوانين الفن نفسه باعتبار الأدب فرعاً من فروعه. و يمكن إجمالاً تلخيص أهم خطوط ظاهرة التطوّر الأدبي على النّحو الأتي:

* من مفاهيم "ميخائيل باختين M Bakhtine " عن الحوارية. و نظرية التناص نظرية حديثة لظاهرة قديمة عرفها العرب القدماء تحت مصطلحات عدّة مثل: التضمين، الاقتباس، السرقات...إلخ. و المقصود به دخول نصّ ما في علاقة مع غيره من النصوص. أو هو عصارة من التفاعلات النصية التي تتم على المستويين: الشكلي والمضموني، كما أنه خاصية ملازمة لكل نصّ، نستثني هنا القرآن الكريم. و قد عصف التناص بكثير من الثوابت السابقة كانغلاق النص و الكتابة و دور المؤلِّف. للتوسع في مفهوم التناص يمكن الرجوع –على سبيل المثال لا الحصر– إلى:

– تزفيتان تودروف، باختين: المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، ط1، آفاق الترجمة (الهيأة العامة لقصور الثقافة)، القاهرة (مصر)، 1996.

– جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء (المغرب)، 1997.

– صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، ط1، الشركة المصرية العالمية، (مصر)، 1996.

[1]– شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص 118، 119.

[2]– فيصل الأحمر، نبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، (د، ط)، دار المعرفة، باب الواد (الجزائر)، (د،ت)، ج1، ص 43.

[3]– شكري عزيز الماضي، المرجع السابق، ص 99.

[4]– الرجع نفسه، ص 89.

- استحالة الفصل بين مراحل التطوّر الأدبي إلا منهجياً.
- عملية التأثير و التأثر تفعّل عملية التطوّر الأدبي.
- لا يتم التطوّر الأدبي بشكل طبيعي و إنّما هناك مراحل انتقالية بين العصور الأدبية قد تقصر كما قد تطول. و لهذه المراحل أهميتها لأن النقاد يضطرون إلى مراجعة نظرياتهم، مع احتمال قيامهم بتطويرها، أو قيام آخرين بالثورة عليها.
- تلعب الحقائق النفسية و الفنّية دوراً كبيراً، حيث تفتح الإرادات القوية و المقدرة الفنّية للأدب آفاقاً واسعة، و تساعدهما في ذلك العوامل المحيطة كالبيئة، المجتمع، الاقتصاد، و الثقافة...إلخ.
- لا يتم التطوّر الأدبي بصورة حتمية لأنّه تحوّل يتسم بالمرونة، من مرحلة ركود إلى مرحلة ازدهار. مع احتمال أن تطول الأولى و تقصر الثانية أو العكس. كما أن التطوّر الأدبي لا يسير تصاعدياً بشكل دائم، و إنّما له انحناءات هي الأخرى لا تعرف الانتظام.
- لا يتطور الأدب تطوراً مطلقاً، و إنّما يضيف الأشياء الجديدة المفيدة مع الاحتفاظ في ذات الوقت على النافع من التراث.
- يمس التطوّر الأدبي الشكل و المضمون[1].

2- عوامل تطوّر الأدب:

باعتبار الأدب "ظاهرة إنسانية، لها مقوماتها، و عناصرها، و علاقتها التفاعلية مع الظواهر الإنسانية الأخرى"[2]، فقد تفاعلت عدّة عوامل على تطورها، لعل أبرزها:

"1- النظم الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية و الحضارية.

2- الدين.

3- شخصية الأديب"[3]، فرغم أهمية العاملين السابقين، إلا أنّ هذا العامل لا يقل عنها أهمية. فعلى مرّ التاريخ كان هناك بروز لمجموعة من المبدعين الكبار الذين تركوا آثارهم بارزة في ساحة الفكر و الأدب. كان من بينهم على سبيل المثال الكاتب الفرنسي "ميشال دو مونتيغن M.D. Montaign" الذي يعتبر" رائد المقالة الحديثة"[4]، فهو أول من أدخل هذا النوع الأدبي إلى الآداب العالمية. و لا شك أن تأثّر مبدع موهوب بغيره من المبدعين الذين يضاهونه

---

[1]- ينظر: عبد الحميد بوزونية، ظاهرة التطور الأدبي بين النظرية و التطبيق، ص (13-15).

[2]- المرجع نفسه، ص 39.

[3]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- أنطونيوس بطرس، الأدب تعريفه أنواعه مذاهبه، (د، ط)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس (لبنان)، 2005، ص 142.

أو يفوقونه مهارة يسهم إلى حدٍّ كبير في تطوير إبداعه. إذ لا فائدة ترجى من تأثره فنّيا بمن هم دونه مستوى.

4- الترجمة و التعريب، فمع أنّ كثيرا من الدارسين يجمعون على صعوبة تحديد تعريف جامع مانع للترجمة(*)، إلا أنّ هناك بعض الاتفاق الجزئي على أنّها "عملية عبور من لغة إلى أخرى"(1). و هناك اتفاق تام على "أهميتها في نقل المعارف والاطلاع على المخزون الفكري عند الغير"(2) بما في ذلك الفنون و الآداب. فقد تعاونت الترجمة والتعريب على تطوير الثقافات و نقل روائع الأدب العالمي إلى الآداب القومية.و سندرس بشيء من التفصيل دور هذا العامل تحت عنوان عام هو دور عالمية الأدب.

5- المذاهب(**) الأدبية والنقدية، لهذا العامل دور كبير في عملية التطور الأدبي. فقد عملت المذاهب الأدبية على توجيه الأدب بشكل عام، و الآداب الغربية بشكل خاص ، على اعتبار أنها ترجع "بنزعاتها المختلفة، وتسمياتها المستحدثة، إلى آداب أوروبا"(3). وهو ما سنبيّنه في حينه.

3- تصور الأجناس الأدبية:

يتفق جلّ الباحثين على صعوبة وضع تعريف جامع مانع للأدب رغم شيوع هذا المصطلح و كثرة تداوله. مع ذلك، فإنّ المتأمل في الأدب اليوم يجد أن هذه الكلمة " يندرج تحتها كثير من صور التعبير، كالقصيدة و القصة... وهذه الصور المختلفة من التعبير الأدبي تكون ما يسمى بالأنواع الأدبية"(4).فالنوع/الجنس(***) الأدبي هو"التجسيد العيني لمفهوم الأدب ووظيفته.

---

*- يمكن تعريف الترجمة بأنها "إعادة كتابة موضوع معّين بلغة غير اللّغة التي كتب بها أصلاً. و مع قِدَم الترجمة قدم الأدب نفسه هناك جدل مستمر بين من يرون فيها التقيّد بالأصل حرفيًّا، ومن يرون التصرُّف، و من يرون عدم الجدوى في الترجمة لمن يريد أن يتذوق الأثر الأدبي على الوجه الصحيح، و من يرونها ضرورة لابُدَّ منها في نشر القيم الثقافية العالمية". مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت (لبنان)، 1984، ص 93.

1- محمد الديداوي، مفاهيم الترجمة المنظور التعريبي لنقل المعرفة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (المغرب)/ بيروت (لبنان)، 2007، ص 53.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

**- يعرف المذهب الأدبي بأنّه "جملة من الخصائص والمبادئ الأخلاقية والجمالية والفكرية تشكل في مجموعها المتناسق، لدى شعب من الشعوب، أو لدى مجموعة من الشعوب في فترة معيّنة من الزمان، تيارا يصبغ النتاج الأدبيّ والفنيّ بصبغة غالبة تميز ذلك النتاج عما قبله وما بعده في سياق التطور". عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب (د،ط)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق (سوريا)، 1999، ص7.

3- شفيق البقاعي، أدب عصر النهضة، ط1، دار العلم للملايين، بيروت (لبنان)، 1990، ص 204.

4- عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، ط8،دار الفكر العربي، القاهرة(مصر)،2002 ،ص69.

***- الجنس Génére من أصل لاتيني Genus و هو يطلق على مجموعة كائنات أو أشياء تبرز خاصية =

و يظل مفهوم الأدب مجرد افتراض نظري إن لم يتقيض له أن يتعيّن في أنواع واضحة الملامح متمايزة الخصائص متلونة السمات"(1). و مثلما لا يوجد اتفاق أو حتى شبه اتفاق بين الباحثين حول مفهوم الأدب، كذلك الأمر بالنسبة لمفهوم الجنس الأدبي و تصنيفاته.

أ – الجنس الأدبي المصطلح و المفهوم:

الجنس، النّوع، النّمط، الشكل، الصنف، الفن، جنس فرعي...إلخ، كلّها مصطلحات بات استعمالها –للدلالة على موضوع بحثنا– استعمالا عشوائيا دون مراعاة لأدنى الفروق بينها. ومن المفيد أن نذكّر بالمدلول اللّغوي لمصطلح "جنس" و علاقته بـ"النّوع" باعتبارهما أكثر المصطلحات السابقة شيوعا و تداولا.

جاء في (لسان العرب) الجنس: "الضرب من كل شيء، والجنس أعم من النّوع، ومنه المجانسة والتّجنيس، و يقال هذا يجانس هذا أي يشاكله"(2). والجنس في معجم (تاج العروس): "أعم من النوع، ومنه المجانسة والتّجنيس، وهو كل ضرب من النّاس والطّير، ومن حدود النّحو و العروض، ومن الأشياء جملة"(3). أما في معجم (التعريفات)، فيُعرّف الجنس بأنّه: "اسم دال على كثيرين مختلفين بأنواع. الجنس: كلّي مقول على كثيرين مختلفين بالحقيقة في جواب ما هو من حيث هو كذلك فالكلي جنس"(4). أما النّوع فيعرّف بأنّه: "الصنف من كل شيء. ويقال ما أدري على أيّ نوع هو... و في (اصطلاح المناطقة): كلّي مقول على واحد أو على كثيرين متفقين في الحقائق في جواب ما هو. و (في علم الأحياء): و حدة تصنيفيّة أقل من الجنس يتمثل في أفرادها نموذج مشترك محدود ثابت وراثي. ج أنواع"(5). و عليه، فالجنس أعم من النّوع و أكثر شمولية منه، و إذا ما طبّقنا هذا على الأدب وجدناه يحوي جنسين اثنين هما: الشعر و النثر. و الشعر باعتباره جنساً أدبياً يتضمّن أنواعا من مثل: شعر التفعيلة، الشعر المرسل،

= عامة تجمع بينها.

Voir : Le Petite Robert Dictionnaire Alphabétique et analogique de la langue Français, Paris, 1987, P 861.

1– بتول أحمد جندية، الأنواع الأدبية التراثية رؤية حضارية، ضمن: تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الثاني عشر 22–24 تموز 2008، ط1، عالم الكتب الحديث/جدار للكتاب العالمين، عمان (الأردن)، 2009، مج1، ص 195.

2– جمال الدين بن جلال الدين ابن منظور، لسان العرب، مج3، ص 215.

3– محب الدين أبي فيض السيد الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: علي شيري، (د،ط)، دار الفكر للطباعة و النشر، بيروت (لبنان)، 2005، ص 232.

4– علي بن محمد الشريف الجرجاني، التعريفات، تح: محمد باسل عيون السود، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت (لبنان)، 2003، ص 83.

5– مجمع اللّغة العربية، المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، (مصر)، 2004، ص 946.

الشعر التعليمي، الشعر المسرحي، و قصيدة النثر...إلخ. أما النثر فإنّه يشمل أنواعاً عدّة منها: المقامة، الخطابة، المسرحية، القصة القصيرة، الرّواية، والخاطرة...إلخ.

و الظاهر أن مصطلح "الجنس" قد استعير من العلوم الطبيعية، إذ كثيرا ما يوظّف في تصنيف الكائنات الحية إلى مجموعات، تشترك كل مجموعة في خصائص عامة تميّزها عن غيرها. و الجنس في معناه العام يُطلق "على مجموعة مّا تتدرج فيها أنواع هي بمثابة الفروع من الأصل"[1]. و مفهوم الجنس و إن كان لا يثير أدنى إشكال في مجال العلوم الطبيعية، إلا أنّ تطبيقه في الأدب لا يكون بصورة كليّة و آلية، لأنّه يؤدي في الأدب دوراً جزئياً بحيث يتحول إلى مجموعة من التقاليد المفروض احترامها مع احتمال تحويرها أو تطويرها. و في هذا الشأن يقول "رينيه ويليك": "فالنوع الأدبي له وجود يشبه المؤسسة. و يستطيع المرء أن يعمل من خلال المؤسسات القائمة و أن يعبّر عن نفسه من خلالها، و أن يخلق مؤسسات جديدة... كما يستطيع أن يلتحق بها ثم يطورها. و الأنواع الأدبية تقاليد استطيقية (في الأساليب و الأنواع)"[2] بحيث على المبدّع -أيّا كان- "أن يبدّع في إطارها حتى يضمن لمنتجه القبول"[3]. إذ غالبا ما تلقى الأعمال الأدبية الخارجة عن إطار النّوع الأدبي المؤطّر لها صعوبات في تلقيها، وذلك لغياب مرجعية مشتركة بين المبدّع و المتلقي. و لأنّ التصنيف هو "أحد ديناميات التفكير الإنساني و ثمرة من ثمرات رقيّه العقلي"[4]، فإنّ نظرية الأجناس الأدبية تعنى بوصف و تصنيف الأعمال الأدبية و المنجزات الإبداعية، لذا فهي "مبدأ تنظيمي: فهي لا تصنف الأدب بحسب الزمان و المكان (المرحلة أو اللغة القومية) و إنما بحسب أنماط أدبية نوعية للبنية و التنظيم"[5]. و تُعتبر قضية الأجناس الأدبية من أقدم القضايا المطروحة و أكثرها مثارا للجدل. و قد توالت محاولات التنظير لها وتنوعت منطلقاتها فكانت النتيجة، تعدد تعريفات الجنس الأدبي تعدد تلك المنطلقات و التوجهات (فلسفية، اجتماعية، بنيوية، تطورية تاريخية، شكليّة، و سيميائية...الخ). و لعل التعريف الأقرب إلى الشمول هو أنّ: "الجنس الأدبي مفهوم مجرّد يتبوّأ منزلة مخصوصة

1- الصادق قسومة، نشأة الجنس الروائي بالمشرق دراسة في صلة الرواية بمعطيات الفكر و الحضارة، ط1، دارا لجنوب للنشر، تونس، 2004، ص 100.

2- رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر: جابر عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، فيفري، 1987، ع110، ص 312.

3- محمد عبد العظيم، الفصول و الغايات خصائص النّص و سؤال النّوع، ضمن: تداخل الأنواع الأدبية، مج2، ص 437.

4- محمد صالح الشنطي، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الأردنية، ضمن : تداخل الأنواع الأدبية، مج2، ص 423.

5- رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ص 238.

بين النص و الأدب، إنه مرتبة وسطى نستطيع من خلالها أن نربط الصّلة بين عدد من النّصوص التي تتوفّر فيها سمات واحدة"[1]. و إذا كان للنّص"وجود مادي محسوس، فإنّ الجنس الأدبي كائن مجرّد، يستوعب النّص المفرد ويتجاوزه إلى أشباهه من النصوص. و من أجل ذلك تبقى علاقة النّص بجنسه الأدبي علاقة مجرّدة وضمنية، لا تنم عنها إلا إشارات نصيّة مصاحبة"[2]. و هي أيضا علاقة جدليّة، "فالجنس –من جهة– يساهم في وضع إطار الأثر [النص] و في اتّسامه ببعض المقوّمات، لكنه –من جهة أخرى– لا يُستخلص إلا من جملة النّصوص، و كذلك الأثر فهو من جهة إنجاز مخصوص للجنس، لكنّه من جهة أخرى يُوسّع رحاب الجنس و يساهم في تطويره أو تبديله تبديلا قد يبلغ حدّ الإفناء"[3]. و من ثم يتوجب بقاء النوع "في حالة من الاكتمال النسبي. قابلة دائما للإضافة و الإزاحة، بمقتضى التعديلات التي تمليها الآثار الفنية المستجدة"[4]. و الأكيد أن قلّة قليلة هي النصوص الأدبية التي تعمل على تحوير و تطوير النّوع الأدبي لأنّ أغلبية المبدعين يفضلون –حفاظا على شروط التلقي– البقاء في إطار النّوع الأدبي بدل السّعي إلى التمرّد عليه. مع أن النصوص التي تحدث تعديلات على النّوع الأدبي هي بلا شك نصوص متميّزة لأنّ بمقدورها إحداث ذلك، كما أنّها تدفع بكثير من المبدعين إلى تقليدها في مرحلة لاحقة بعد أن تُدخل تعديلاتها على النّوع الأدبي.

ب– تصور الأجناس عند القدامى:

1 – تصور العرب للأجناس الأدبية:

لقد شغلت قضية الأجناس الأدبية "موقعا متميّزاً في مباحث النقد الأدبي عند العرب سواء عند النقاد الأدباء أو النقاد الفلاسفة أو النقاد الشعراء"[5]. فكان ممن طرقوا هذا الموضوع: "ابن طباطبا العلوي"، "ابن خلدون"، "أبو حيان التوحيدي"، و "حازم القرطاجني"...إلخ.

فـ"ابن طباطبا العلوي" يقسّم الكلام إلى منظوم و منثور، و المنظوم –في نظره– هو شعر زيدت فيه جملة من العناصر من ضمنها الوزن، يقول: "الشعر –أسعدك الله– كلام منظوم، بائن

1– محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي دراسة في السردية العربية، ط1، منشورات كلية الآداب، مندوبة (تونس)/ دار العرب الإسلامية (لبنان)، 1998، ص 27.

2– فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية بحث في تأصيل الرواية العربية و دلالاتها، (د،ط)، مؤسسة القدموس الثقافية، دمشق (سوريا)، 2007، ص 127.

3– الصادق قسومة، نشأة الجنس الروائي بالمشرق ، ص 118.

4– لؤي علي خليل، نصّ السيولة و الصلابة (دراسة في تداخل الأنواع)، ضمن: تداخل الأنواع الأدبية، مج2، ص 160.

5– محمد القاسمي، تداخل الشعر و الخطابة في الشعرية العربية –شعرية حازم القرطاجني نموذجا–، ضمن: تداخل الأنواع الأدبية، مج2، ص 536.

عن المنثور الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق. ونظمه معلوم محدود، فمن صحّ طبعه و ذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه بمعرفة العروض و الحذق به. حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه"[1]. و حين يذكر "ابن طباطبا" الآلية التي تبنى بها القصيدة يذهب إلى أن الشاعر ُيفكر نثرا، إذ يقول: "إذا أراد الشاعر بناء القصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه نثرا. وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، و القوافي التي توافقه، و الوزن الذي يسلس القول عليه..."[2]. و هو ما يعني أنه يقارب من ناحية المعنى بين الجنسين: الشعر و النثر. بناءً عليه، عقد مقارنة بين "القصيدة" و "الرسالة" انتهى فيها إلى اعتبار "الشعر رسائل معقودة و الرسائل شعر محلول"[3].

أما "ابن خلدون"، فإنّه هو الآخر يقسّم كلام العرب إلى جنسين أدبيين هما: الشعر والنثر. و لكنّه يستعمل للتعبير عنهما مصطلح "فن" إذ يقول: "اعلم أنَّ لسَانَ العربِ وكلامَهم على فنَّينِ في الشِّعرِ المنظومِ، وهو الكلامُ الموزونُ المقفَّى و معناهُ الذي تكون أوزانُهُ كلُّها على رويٍّ واحدٍ و هو القافيةُ. و في النثرِ وهو الكلامُ غيرُ الموزونِ، وكلٌّ واحدٍ من الفنَّينِ يشتَمِلُ على فنونٍ ومذاهبَ في الكلامِ... و اعلم أنّ لكلِّ واحدٍ من هذه الفنونِ أساليبَ تُختصُّ به عند أهلِهِ لا تصلحُ للفنِّ الآخر ولا تُستعمَل فيه، مثل النسيبِ المختصِّ بالشعرِ، و الحمدِ والدعاءِ المختصِّ بالخُطَب، و الدعاءِ المختصِّ بالمخاطباتِ و أمثالِ ذلك"[4]. الملاحظ أن "ابن خلدون" يلّح على ضرورة احترام حدود الجنس الأدبي، و ذلك بعدم إدخال العناصر النّوعية لجنس معيّن في غيره من الأجناس الأدبية. و يُرجع لجوء المبدع إلى هذا الصنيع –في الأساس– إلى فساد الملكة و العجز عن إجراء الكلام وفق مقتضى الحال، وليس رغبة منه "في منح نصه ضربا من الفرادة من خلال مدّ جسوره تجاه أنواع أخرى تقع خارج حدوده"[5]، إذ يقول: "و ما حملَ عليه أَهلَ العصر إلا استيلاءُ العُجمَة على أَلسِنَتهم، و قصورُهُم لذلك عن إعطاء الكلام حقَّه في مطابقتِه لمقتضى الحال؛ فعجِزوا عن الكلام المُرسَل لبعد أمدِه في البلاغة و انفساح خطوبه"[6]. و إذا كان "ابن

---

[1]– محمد بن أحمد العلوي بن طباطبا، عيار الشعر، تح : عباس عبد الستار، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت (لبنان)، 1982، ص 9.

[2]– المصدر نفسه، ص 11.

[3]– المصدر نفسه، ص 81.

[4]– عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون المسمى ديوان المبتدأ و الخبر في تاريخ العرب والبربر و من عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، ط1، دار الفن للطباعة و النشر بيروت (لبنان)، 2004، ص 643.

[5]– لؤي علي خليل، نص السيولة و الصلابة (دراسة في تداخل الأنواع)، ص 178.

[6]– عبد الرحمن بن خلدون، المصدر السابق، ص 644.

خلدون" يفضّل احترام حدود الجنس الأدبي، فإن "حازما القرطاجني" يرى أن اختراق حدود الجنس الأدبي و تداخله مع غيره من الأجناس الأدبية قد يعطي نصوصا قمّة في الإبداع على نحو ما سنرى.

لقد وظّف "حازم القرطاجني" المصطلحين معا (الجنس/النوع) في حديث خصصه للشعر، جاعلا الأجناس أعم من الأنواع بيد أنّه اعتبرها متصلة بالأغراض الشعرية، إذ يقول: "أغراض الشعر أجناس وأنواع تحتها أنواع، فأمّا الأجناس الأوّل فالارتياح و الاكتراث وما تركّب منهما نحو إشراب الارتياح الاكتراث أو إشراب الاكتراث الارتياح، و هي الطرق الشاجية. و الأنواع التي تحت هذه الأجناس هي: الاستغراب و الاعتبار و الرضى والغضب و النزاع و النزوع والخوف والرجاء. و الأنواع الأخرى التي تحت تلك الأنواع هي المدح و النّسيب و الرثاء..."[1]. هكذا جعل "حازم" أغراض الشعر هي المشتملة على أجناس وهي بدورها تتفرع إلى أنواع وهكذا دواليك.غير أنّ الحديث الأهم له هو عن تداخل الأجناس الأدبية و عن المساحة المتاحة لهذا التداخل، يقول متحدثا عن التداخل بين الخطابة و الشعر: "و ينبغي أن تكون الأقاويل المقنعة، الواقعة في الشعر تابعة لأقاويل مخيّلة، مؤكّدة لمعانيها، مناسبة لها في ما قصد بها من الأغراض، و أن تكون المخيّلة هي العمدة. و كذلك الخطابة ينبغي أن تكون الأقاويل المخيّلة الواقعة فيها تابعة لأقاويل مقنعة مناسبة لها مؤكّدة لمعانيها، و أن تكون الأقاويل المقنعة هي العمدة"[2]. فمثلما يمكن للخطابة أن تتضمّن بعض التخييل، فإنّ الشعر يمكنه -هو الآخر- أن يتضمّن بعض العناصر الإقناعية. لكن هذا الأمر ليس بصورة مطلقة ، إذ لا يمكن أن يوظف في الخطابة و الشعر نفس القدر من الإقناع و التخييل، ولا أن يتجاوز حدّ التساوي في كلتيهما أو أن يستكثر ممّا ليس أصيلا فيه. و قد استخدم "حازم" جملة من المصطلحات بهدف "إبراز طبيعة التداخل بين الشعر والخطابة مع تحديد المكون النوعي لكل منهما مثل العمدة و الأصيل و القوام وما يرتبط بها من نعوت كالتابع و الدخيل غيرهما"[3]. و هو ما يعكس دقته.

أما "أبو حيان التوحيدي" فقد وظّف المصطلحين الشائعين (الجنس/النوع)، لكن على نحو مختلف، حيث اعتبر كلا من النظم والنثر نوعين و اعتبر الكلام جنسا لهما، يقول: " إن النظم والنثر نوعان قسيمان تحت الكلام، والكلام جنس لهما، و إنما تصح القسمة هكذا. الكلام ينقسم إلى المنظوم و غير المنظوم. و غير المنظوم ينقسم إلى المسجوع و غير المسجوع، و لا يزال

1- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، (د،ط)، دار الغرب الإسلامي، بيروت (لبنان)، 1966، ص 13.

2- المصدر نفسه، ص 362.

3- محمد القاسمي، تداخل الشعر و الخطابة في الشعرية العربية -شعرية حازم القرطاجني نموذجا-، ص 542.

ينقسم كذلك حتى ينتهي إلى آخر أنواعه"[1]. و إذا انطلقنا من التفريق الذي وضعه القدامى بين النظم و النثر، حيث اعتبروا الوزن" أعظم أركان حد الشعر[*] و أولاها به خصوصية، و هو مشتمل على القافية و جالب لها ضرورة"[2]. و أنّ النثر هو الكلام الخالي من الوزن، أمكننا القول باطمئنان كبير أن هذه القسمة توصلنا في النّهاية إلى نتيجة محسومة سلفا هي: استحالة التداخل بين الشعر والنثر مهما توالت تفريعاتهما. مع ذلك، فإنّه -وفي كتابه(الإمتاع والمؤانسة)- أدرج إشارة على قدر كبير من الأهمية بخصوص تداخل الأجناس الأدبية، إذ يقول: "أحسن الكلام ما رقّ لفظه و لطف معناه وتلألأ رونقه، و قامت صورته بين نظم كأنه نثر، و نثر كأنه نظم"[3]. لقد فطن إلى إمكانية استعانة كل من الشعر و النثر بالخصائص النّوعية للآخر، و رأى في الإبداع الذي ينحو هذا المنحى من الروعة و الحسن ما لا يمكن تحقيقه بالقدر نفسه في حال غياب ذلك الخرق للجنس الأدبي.

و يرى "لؤي علي خليل" أن كلام "التوحيدي" السالف الذكر سابق لزمانه وذلك لصعوبة العثور على نصوص تراثية تجمع بين الشعر و النثر فيقول: "و يبدو كلام التوحيدي سابقا لزمانه، لأننا لا نكاد نعثر على نصوص تراثية تجمع بين نوعي الشعر و النثر إلا في النصوص التي تغلب عليها البنية النثرية، مثل بعض نصوص الصوفية، و بعض النصوص النثرية للتوحيدي نفسه"[4].

و بهذا يؤكّد العرب القدامى -وهم الذين افتقروا معالم النّظرية النقدية المتكاملة- بأنّ لهم موقفا متميّزا، فيه من الفرادة و السبق مالا ينقص قيمته عدم تحديدهم لمفهوم "الجنس الأدبي" و لا اعتباطية المصطلحات التي طبعت أغلب مقارباتهم.

1- أبو حيان التوحيدي، الهوامل و الشوامل، تح: أحمد أمين، و أحمد صقر، (د،ط)، الهيأة العامة لقصور الثقافة، القاهرة (مصر)، 1951، ص 309 .

*- لقد شاع تعريف "قدامة بن جعفر" للشعر بأنّه" قول موزون مقفى يدل على معنى". و تداوله النقاد من بعده، غير أنّ أوفى تعريف للشعر هو تعريف "حازم القرطاجني" مضيفا إلى الوزن والقافية عنصر التخييل مع التنبيه إلى تأثيره في المتلقي، إذ يقول: "الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب النفس ما قصد تحبيبه إليها و يكره إليها ما قصد تكريهه. لتخيل بذلك على طلبه أو العرب منه، بما يتضمن من حسن يخيل له...و كل ذلك يتأكد بما يقترن به من الأغراب. فإنّ الإستغراب و التعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها و تأثيرها". أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 71.

2- أبو علي حسن القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و أدبه و نقده، ج$_1$، ص 134.

3- أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تح: أحمد أمين، و أحمد الزين، (د،ط)، دار مكتبة الحياة للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت (لبنان)، ج$_2$، (د،ت)، ص 145.

4- لؤي علي خليل، نص السيولة و الصلابة (دراسة في تداخل الأنواع)، ص 178، 179.

٢ – تصور الغرب القدامى للأجناس الأدبية:

تعتبر نظرية الأجناس الأدبية نظرية غربية في أساسها،وهي نظرية عريقة تمتد أصولها إلى عهد بعيد جدا هو العهد اليوناني ممثلا في كلّ من تصوّر "أفلاطون" و "أرسطو".

يعتبر تصوّر "أفلاطون" الأقدم على الإطلاق و قد قسّم الشعر إلى "ثلاثة أنواع من ناحية الشكل. الأول سردي صرف و يمثله الأشعار الديثورامبية، و الثاني يقوم على المحاكاة و يمثله الشعر التمثيلي التراجيدي و الكوميدي، و الثالث يجمع بين السرد و المحاكاة و يمثله الشعر الملحمي"[1]. هذه الأنواع الثلاثة لم يقدّم لها أيّ تعريف، و كل ما قام به هو التمييز بينها، ذاك التمييز القائم على "أساس الشكل اللغوي و أسلوب العرض الذي ينشأ من درجة تدخل "الراوي" أي أنه فرّق بينها تفريقا شكليا"[2]. و يرى "جيرار جينيت G. Genette" أنّ "أفلاطون"– بشكل متعمّد و مقصود– أهمل الشعر اللاتمثيلي و هو ما نعرفه اليوم بالشعر الغنائي الحقيقي. إذ يقول: "فأفلاطون قد أهمل عن قصد كل الشعر اللاتمثيلي، أي الذي نعتبره نحن، الشعر الغنائي الحقيقي... فلا وجود للقصيدة الشعرية إلا إذا كانت تمثيلية"[3]. مع هذا ،فقد اعتبر التقسيم الثلاثي الأفلاطوني المنطلق لمن جاء بعده وظل تصوره يلقي بظلاله حتى وقت غير بعيد. فكان ممن أخذ عنه "أرسطو".

حاول "أرسطو" من خلال دراسته للأنواع الأدبية اليونانية استخلاص مفاهيم نظرية مرتبطة بظهور هذه الأنواع وماهيتها، وكذا الغاية منها،حيث رأى أنّ الفنون جميعها قائمة على المحاكاة، إذ يقول: "...هي كلّها أنواع من المحاكاة في مجموعها، لكنها فيما بينها تختلف على أنحاء ثلاثة: لأنها تحاكي إما بوسائل مختلفة، أو موضوعات متباينة، أو بأسلوب متمايز"[4]. و الشعر – و هو ما يهمنا هنا– عند "أرسطو" أنواع محددة حسب "ماهيتها و غايتها التأثيرية متجاوزا «تصاريف القول» التي وقف عندها أفلاطون ليصنّف الشّعر ضروبا حسب مدار المحاكاة (L'objet) و صيغتها (Mode d'imatation) و وسيلتها(Moyen d'imitation)"[5]. لتكون أنواع الشّعر عنده هي: المأساة، الملهاة، و الملحمة. و قد عرّفها و فصّل القول فيها في كتابه (فن الشعر) وإن كان لم يعطها نفس الأهمية.

و تجدر الإشارة إلى أنّ "أرسطــو" قد حوّل ثلاثية "أفلاطون" إلى ثنائية وذلك "لم يحصل

1– عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، (د،ط)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة (مصر)، (د،ت)، ص 103.

2– عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ط3 ، مكتبة الآداب، القاهرة (مصر)، 2005، ص 29.

3– جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ط2، دار توبقال للنشر، دار البيضاء (المغرب)، 1986، ص 23.

4– أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، (د،ط)، دار الثقافة، بيروت (لبنان)، (د،ت)، ص 4.

5– الصادق قسومة، نشأة الجنس الروائي بالمشرق، ص 104، 105.

بإسقاط المزدوج [المشترك]، و إنما بتلاشي السردي النقي لأنه غير موجود، وانقلب المزدوج إلى سرديّ لأنه السردي الوحيد الموجود"[1]. و أورد "جيرار جينيت" بالإضافة إلى الأنواع الثلاثة السالفة الذكر نوعا رابعا، لتصبح أنواع الشعر: المأساة (Tragédie)، الملهاة (Comédie)، الملحمة (Epopée)، المحاكاة الساخرة (parodie). صاغها في المخطط الأتي[2]:

الموضوع / الصيغة	المأساوية	السردية
المتفوق	المأساة	الملحمة
المتدني	الملهاة	الشعر الساخر

لقد استخدم "أرسطو" قوانين النّوع الأدبي " بوصفها إطارا لتصنيف الأعمال الفنية و إبراز مقوماتها الجمالية فحسب"[3]. و كان يدرك أنّها " لا تخلق شاعرا ولا كاتبا، ولكنها تبصرة للقراء والنقاد بمزايا العمل الأدبي أو نقائصه"[4]. و عموما، فقد استمر هذا التصور اليوناني طيلة العصر الوسيط وحتى العصر الحديث، تعرض فيها للتحويل و التشويش و انتهى في النّهاية إلى الثلاثية الآتية: الشعر الغنائي، الشعر الملحمي، و الشعر الدرامي. اعتبر "جيرار جينيت" أنّ نسبتها إلى "أرسطو" خطأ[5] و أنّ التقسيم الأصح له هو المبيّن في الجدول السابق.

ج- تصور الأجناس الأدبية عند المحدثين:

ا - *تصنيف الأجناس الأدبية:*

استمر التصور السابق طيلة القرون الوسطى و حتى عهد قريب عرف بعصر "التنوير" الذي "كان إيذانا بتحوّل جوهري في كلّ جوانب الحياة و الثقافة بجميع مكوناتها العقديّة والفكريّة والأدبيّة"[6]. من الذين عالجوا موضوع الأجناس الأدبية "غوته Goethe" حيث سمى كل من: الملحمة و الشعر الغنائي والمأساة أشكالا حقيقية طبيعية للشعر: شكل يحكي بوضوح، وآخر يهيج و يتحمس، و الثالث يؤثر فرديا. هذه الصّيغ الشعرية الثـــلاث قد تعمل معا أو متفرقة. وهي على

1- جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ص 35.

2- المرجع نفسه، ص26.

3- عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ص 22.

4- مها حسن القصراوي، نظرية الأنواع الأدبية في النقد الأدبي (نظرية الرواية نموذجا)، ضمن: تداخل الأنواع الأدبية، مج2، ص 729.

5- ينظر: جيرار جينيت، المرجع السابق، ص (35-37).

6- الصادق قسومة، نشأة الجنس الروائي بالمشرق، ص 107.

ثلاثة مواقف جوهرية للشاعر[1]، يمكن تجسيدها في المخطط الآتي[2]:

المأساة	الملحمة	الشعر الغنائي
1- ملكة الرغبة 2- كائن رغبة وفعل	1 – ملكة التعرف 2 – كائن يدرج و يتأمل	1 – الإحساس 2 – كائن عواطف

(الحالات الجوهرية للكائن البشري + الواقع)

و عموما، فإنّ التصنيف الثلاثي الشهير (الغنائي/الملحمي/الدرامي) لم يتعرّض لأيّ تغيير جوهري قد يمسّه في العمق و يعيد النظر فيه بشكل حاسم، كل ما حظي به هو تعدد التفسيرات على النحو الآتي[3]:

الغنائي	الملحمي – السردي	الدرامي
الماضي	الحاضر	المستقبل
الحالة	الحادثة	الفعل
المتكلم	الغائب	المخاطب
مسند إليه	فضلة	مسند
صوت	كلمة	جملة
صيغة سردية صرفة	صيغة مزدوجة	صيغة إيمائية
السردي	المزدوج	المحاكي
ذاتي	ذاتي موضوعي	موضوعي
يتحدث الشاعر باسمه الخاص	اسم خاص + تقمّص	يتقمص الشاعر شخصياته
مماثلة مرتكزة على حوار ذاتي، حول وضعية	قائم على حوار متبادل حول فعل ما	مماثلة قائمة على حوار ذاتي حول فعل ما
شعر الوجود	شعر المحاكاة	

و هناك تصنيف آخر للأدب قدّمه "فيليب فان تيغيم Ph. V. Tieghem" على النحو الآتي:

– أنواع أدبية كبرى هي: الملحمة، الرواية، المأساة، الملهاة.

1– ينظر: كارل فييتور، تاريخ الأجناس الأدبية، ضمن:كارل فيتور و آخرون، نظرية الأجناس الأدبية، تع: عبد العزيز شبيل، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة (السعودية)، 1994، ص 15، 16.

2– عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، ط1، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، عمان (الأردن)، 2006 ، ص 94.

3– المرجع نفسه، ص 67.

– أنواع أدبية صغرى هي: الرعوية، الأود Ode، الروندو، المادريفال، البلاد، الأبيغرام، و الهجاء.

– أنواع مختلطة هي: الملهاة المأساوية ، و الدراما الراعوية[1].

و تجدر الإشارة إلى أن حتى تصنيف الأدب المتفق عليه إلى جنسين كبيرين هما: الشعر والنثر، أعيد النظر فيه في محاولة جادة إلى جعل الحدود بينهما تتلاشى ، و في هذا يقول "أوستن وارين A. Warren": " تميل معظم النظريات الأدبية الحديثة إلى طمس التمييز بين النثر و الشعر، و بعدها تقسيم الأدب الخيالي إلى فنون التخييل (الرواية، القصة القصيرة، الملحمة) و المسرحية (نثراً، أو شعرا) و الشعر (المرتكز حول ما ينحو نحو «الشعر الغنائي» القديم)"[2]. و اقترح بعض النقاد " نوعين فقط الأدب/اللاأدب"[3]. كانت هذه أبرز التصنيفات التي حظي بها الأدب، و هي على كثرتها، لم تعرف إلى الآن الارتكاز على أساس قوي يكون محل اتفاق كل الدارسين.

٢ – *انشطار المواقف حول الأجناس الأدبية:*

لقد تباينت المواقف و تضاربت الآراء حول قضيّة الأجناس الأدبية و سارت في اتجاهين اثنين هما:

٢– ١ – *الآراء الرافضة للأجناس الأدبية:*

جمعت الدعوة إلى رفض الأجناس الأدبية بين عدد من الفلاسفة و النقاد و إن "اختلفوا في مبدأ هذه الدعوة أمثال كروتشه من مبدأ الحدس و استقلالية الأثر، و بلانشو من مبدأ تلاشي الأدب، و تفرّد الأثر و بارت من مبدأ الكتابة و استقلالية النص"[4]. و قد ظل "كورتشه" من بين هؤلاء "ينظر إليه على أنه البطل الذي حطم أسطورة الأنواع الأدبية، وأنه الإمام الذي بشَر بعهد جديد أزيحت فيه نظرية الأنواع الأدبية من مكان الصدارة"[5]. لقد ضمّن في كتابه (المجمل في فلسفة الفن) دعوة صريحة للتخلي عن تقسيم الفن، فقال: "...هذه ملحمة و هذه غنائي، أو هذه درامة و هذه غنائية، فتلك تقسيمات مدرسية لشيء لا يمكن تقسيمه"[6]. وبرهانه على صحة ما ذهب

---

[1]– ينظر: فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فريد انطونيوس، ط$_2$، منشورات عويدات، بيروت (لبنان)، 1975، ص (64– 70) .

[2]– رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ص 238، 239.

[3]– فيصل الأحمر، نبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، ج$_2$، ص 264.

[4]– هدى أبو غنيمة، تمرد النص على الشكل و "شرفة الهذيان" لإبراهيم نصر الله نموذجا، ضمن: تداخل الأنواع الأدبية، مج$_2$، ص 826.

[5]– عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ص 19.

[6]– بندتو كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي،ط$_2$، دار الأوابد،دمشق (سوريا)،1964، ص55.

إليه أنّ النقاد بدلا من أن يعمدوا إلى إبراز جمال الأثر أو قبحه، انصرفوا إلى تتبع مدى التزام المبدع بقواعد النّوع الأدبي الذي يندرج عمله ضمنه. إذ يقول: "إن النقاد الذين يحكمون على الآثار الفنية يقيسونها بالنسبة إلى النوع الفني أو الفن الخاص الذي تنتسب في رأيهم إليه. و بدلاً من أن يبرزوا جمال الأثر أو قبحه، يجعلون يفكرون في تأثيراتهم، فيقولون أن هذا الأثر قد التزم قواعد الدرامة أو اخترقها، و أخذ بقوانين التصوير أو خرج عليها"[1]. هذا فضلا عن أنّ النّوع الأدبي قابل للتغيير والتطور بحيث قد يخرج بعض المبدعين العباقرة عن نوع من الأنواع الأدبية فيضطر إلى توسيع نطاق النّوع أو قبول إلى جانبه نوعا جديدا، فيقول: "التاريخ الأدبي مملوء بالحالات التي يخرج فيها فنان عبقري على نوع من الأنواع الفنية المقررة... فما يسع الحريصين على نظرية الأنواع إلا أن يعمدوا إلى شيء من التساهل، فيوسعوا نطاق النوع أو يقبلوا إلى جانبه نوعا جديدا..."[2].

لقد غالى "كروتشيه" كثيرا في هجومه على الأجناس الأدبية و بالغ في الثورة عليها أو على الأقل هذا ما يلاحظ من كلامه السابق. و لعل الشيء الذي كان أحق بهجومه "هو ذلك الجانب التقويمي في نظرية الأنواع"[3]. و الحق أنّه قد أبان عن مقصده الحقيقي من وراء ثورته تلك، إذ يقول: "فإن لهذه الأنواع أو الأصناف فائدتها من بعض الوجوه الأخرى. و هذا هو الجانب الصواب الذي لا أحب أن أغفل ذكره في هذه النظريات الخاطئة. فمما لا شك فيه أن من المفيد أن ننسج شبكة من التصنيفات..."[4]. فهو لا يرفض نظرية الأنواع الأدبية برمتها.

لاقت دعوته السالفة الذكر رواجا كبيرا كان السبب وراءه هو تزامنها مع "شيوع الاتجاه الرومانسي ومع ظاهرة عامة انتشرت في أعقاب الحرب العالمية الثانية هذه الظاهرة تتجه نحو الحدود و القوالب و النظم التقليدية السائدة في الأدب و الفكر والأخلاق"[5]. كما تزامن و هذه الحركة المتمردة "اهتمام متزايد بالنّص باعتباره مناط الفن ووحدة التعبير، فيما عرف لدى النقاد و الأدباء بظاهرة التجريب"[6]. فتعالت بذلك الأصوات الرافضة لتصنيف الأدب و إن اختلفت حججهم في ذلك. و وصل الأمر ببعضهم إلى محاولة تجاوز نظرية الأجناس الأدبية واستبدالها بنظريات أخرى مثل نظرية "الصيغ" التي اقترحها "روبرت شولز R.Cholaz"[7]. وتجدر

---

[1]– بندتو كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، ص 81.

[2]– المرجع نفسه، ص 82.

[3]– عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ص 22.

[4]– بندتو كروتشه، المرجع السابق، ص 85، 86.

[5]– عبد الرحيم الكردي، المرجع السابق، ص 25.

[6]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[7]– ينظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة (تفكيك الخطاب الاستعماري و إعادة تفسيره)، ط8، المركز=

الإشارة إلى أنّ الثّورة على الأجناس الأدبية و الدعوى إلى إلغاء الحدود بينها لم تكن حكرا على الدارسين الغربيين، بل تعدتها إلى الدارسين العرب من أمثال "إدوارد الخراط" حيث أتى بنوع جديد من الكتابة أسماه "الكتابة عبر النّوعية"[(1)].

٢- ٢- الآراء المؤيدة للأجناس الأدبية:

يرى أصحاب هذا الاتجاه أنّ مقولة الأجناس الأدبية حقيقة واقعة، لكنّهم يختلفون بشأن صرامة الحدود بينها و كذا قابلية هذه الحدود للاختراق والمساحة المتاحة لذلك. من أبرز ممثلي هذا الاتجاه: "رينيه ويليك"، "أوستن وارين"، "جان ماري شيفر J. M. Schaeffer"، و"هانس روبرت ياوسH. R. Jauss "...إلخ. فـ"رينيه ويليك" -مستندا إلى قول" أوستن وارين"- يشبّه النّوع الأدبي بالمؤسسة[(2)]. أما "جان ماري شيفر" فيقول: "توجد أجناسية بمجرد كون مواجهة نص بسياقه الأدبي (بالمعنى الواسع) يبرز، بين السطور، هذا الضرب من النسيج الذي يشد طبقة نصية يكتب النصيّ بالنسبة إليها: فإما أنه يضمحل بدوره في نسيج، وإما أنه يحرّفه أو يفككه، و لكن دوما إما بالاندماج فيه أو إدماجه"[(3)]. ويتفق "هانس روبرت ياوس" مع "جان ماري شيفر" في استحالة إطراح مقولة الأجناس الأدبية، فذهب إلى أنّ "كل أثر يفترض أفق انتظار، أي جملة من القواعد السابقة له في الوجود توجّه فهم القارئ (أو الجمهور) له. و تساعد على تلقي الأثر و تقويمه"[(4)].

و قد اقترن الإقرار بمقولة الأجناس الأدبية بضرورة مرونة الحدود بينها. حيث بدأت الدعوة إلى تداخل الأجناس الأدبية مع ظهور الرومانسية -كما مرّ بنا- و لعل أبرز مثال على ظاهرة التداخل "الرواية". كما يظهر التداخل بشكل جلي بين "القصيدة " و "القصة القصيرة"، إذ يرى بعض النقاد أنّ لا "حدود فارقة بين القصيدة و القصة القصيرة، و إن كانت هناك حدود فهي هشّة"[(5)]. و لم تبق الدعوة إلى التداخل بين الأجناس الأدبية عند المستوى النقدي بل تجاوزتها إلى مستوى الإبداع، إذ وجد "تجريب فعلي يتعلق بمحاولات للتطبيق النصّي، بما

= الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، 2003، ص 56.

[1]- محمد الصالح الشنطي، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الأردنية، ص427.

[2]- ينظر: - رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص 312.

- رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، 237.

[3]- جان ماري شيفر، من النص إلى الجنس ملاحظات حول الإشكالية الأجناسية، ضمن: كارل فيتور و آخرون، نظرية لأجناس الأدبية، ص 159.

[4]-هانس روبرت ياوس، أدب العصور الوسطى و نظرية الأجناس، ضمن: كارل فيتور و آخرون، نظرية الأجناس الأدبية، ص 54.

[5]- هادي نهر، تكامل العلوم اللغوية و تداخل الأنواع الأدبية، ضمن: تداخل الأنواع الأدبية، مج$_2$، ص 797.

يوحي برغبة في ولادة أنواع جديدة من هذا التداخل و التقارب، كما هو حال قصيدة النثر، التي توحي بالتداخل بين الشعر و النثر، حيث وصل الأمر في قصيدة النثر إلى علو السرد فيها إلى ما يشبه القصة القصيرة. و بالمقابل ولدت قصة قصيرة جدا تشبه قصيدة النثر"[1]. و ظاهرة التداخل بين الأجناس الأدبية ليست وليدة العصر الحديث، بل عرفتها الآداب الإنسانية على اختلافها منذ القدم و هو ما يؤكده "باديس فوغالي" بقوله: "ظاهرة تداخل الأنواع ليست جديدة في الآداب الحديثة، فقد عرفتها الآداب الإنسانية منذ القدم، ففي الآداب اليونانية، شكلت الملحمة تداخلا عميقا في تآلف الأنواع و تلاحمُها بصورة جعلت الملحمة في ذاتها نوعاً أدبيا قائماً بذاته، و هي في الواقع صيغت من أنواع أدبية شتى،..."[2]. و من المبررات التي يستدل بها دعاة التداخل بين الأجناس الأدبية:

"1- صعوبة تحديد مفهوم متكامل لأي جنس أو نوع أدبي.

2- عدم امتلاكنا تعريفاً محدداً لأي نوع من الأجناس الأدبية؛ لأنَّ كلَّ جنس هو جزء من نوع آخر، و لا وجود لحدود فاصلة بين مكونات الكل و خصائصه و عناصره.

3- أن هناك أنواعاً من الأجناس الأدبية يصعب تصنيفها تحت أي نوع معين من هذه الأجناس الأدبية على الرغم ممَّا تؤديه في ذاتها من غرض أدبي في المتعة و المنفعة معاً، فلا نزال نختلف في طبيعة ما يسمى بالشعر المنثور، أو قصيدة النثر، و ما يطلق عليه اليوم مصطلح (النص الموازي)"[3].

و رغم إقرارهم بإمكانية تداخل الأجناس الأدبية إلا أنّ النّزاع ظل قائما "حول طبيعة (التداخل)، وذلك بسبب اختلاف المرجعيات بين من يقول بإطلاق التداخل دون قيد أو شرط، ومن يقول بضرورة وجود عنصر نوعي مهيمن على النص"[4]. و مفهوم التداخل يضعنا أمام مفهوم آخر هو مفهوم التناص. فالتناص يشكّل "مساحة للحوار بين النصوص في مقابل الحوار بين التقنيات و الطرائق ذلك الذي يمثله التداخل. و أنّ التناص يعمل دائما على الحفاظ على النوع من جهة (عبر بث جينات نوعية كتناص الرواية مع الرواية)، و على إحداث التداخل النوعي (عبر بث جينات من خارج النوع كتناص الرواية مع الشعر)"[5]. و مفهوم التناص أعم من مفهوم التداخل باعتبار التناص يقع بين نصوص مختلفة التجنيس، كما يقع بين نصوص من

1- عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن، ص 105.

2- باديس فوغالي، السرد الروائي و تداخل الأنواع رواية (جسر للبوح وآخر للحنين) لزهور ونيسي نموذجا، ضمن: تداخل الأنواع الأدبية، مج1، ص 171.

3- هادي نهر، تكامل العلوم اللغوية و تداخل الأنواع الأدبية، ص 796.

4- لؤي علي خليل، نص السيولة و الصلابة (دراسة في تداخل الأنواع)، ص 160.

5- مصطفى الضبع، تداخل الأنواع في الرواية العربية، ضمن: تداخل الأنواع الأدبية، مج2، ص 680.

جنس أو نوع أدبي واحد. ففي الحالة الأولى نكون أمام تناص أجناسي أو تداخل أنواع، بينما نكون في الحالة الثانية أمام تناص عادي لا يحدث فيه اختراق حدود النّوع الأدبي. مع ملاحظة هامة، هي أنّ التناص يسعى دائما إلى المحافظة على الجنس/النّوع الأدبي.

و أما ّ الدارسون العرب المهتمون بالموضوع، فقد انقسموا إلى فريقين: الأوّل حاول التعريف بأهم ما قال به الدارس الغربي، سواء بالتعليق أو بالترجمة، والثاني عمد إلى العودة إلى التراث أملاً في العثور على ما يشير بشكل ضمني أو صريح إلى معرفة العرب القدامى بقضية الأجناس الأدبية.

الباب الأول

دور عالمية الأدب في تطور الأدب

تمهيـــــد:

تعتبر عالمية الأدب عاملاً أساسياً من عوامل تطور الأدب. فهو عامل ضروري لكل الآداب مهما كان حظه من التطور. قد يصل تأثيره حدّ إدخال أنواع أدبية جديدة، كما قد يكتفي بتغيير بعض ملامح الأدب.

نحاول من خلال هذا الباب دراسة دور هذا العامل في عملية التطور الأدبي. و بالنظر إلى تغير الأدب بين القديم و الحديث من كل النّواحي لاسيما من ناحية تعدد الآداب في العصر الحديث فبعد أن كان هناك أدب عربي واحد أصبح لكل قطر عربي أدب خاص به يحمل اسمه، و كذلك الأمر بالنسبة للأدب الغربي، و الأوروبي تحديداً. فبعد وجود أدب لاتيني تشترك فيه عدّة دول أوربية، أصبح لكل دولة من هذه الدول أدب خاص بها، فأصبحنا نتحدث عن الأدب الفرنسي، الأدب الإنجليزي، الأدب الإسباني، الأدب الإيطالي، الأدب الألماني، الأدب البرتقالي، الأدب النرويجي...إلخ.

و بناءً على ما سبق، جاء تقسيم هذه الدراسة إلى فصلين، الفصل الأوّل يتعلق بدور عالمية الأدب في تطور الأدب قبل العصر الحديث، و الفصل الثاني، دورها أثناء العصر الحديث. و لم يأت هذا التقسيم عفوياً أو اعتباطياً، و إنّما كان مقصوداً، و قد قصدنا بما قبل العصر الحديث، الفترة من الأدب اليوناني القديم إلى ما قبل ظهور المذهب الكلاسيكي في الأدب الأوروبي، و الفترة من العصر الجاهلي إلى نهاية عصر الانحطاط في الأدب العربي. و سبّقنا هذا كله بفصل خاص بمفهوم عالمية الأدب، فمع أن هذا المصطلح كثير التداول إلا أنه لا يوجد مفهوم محدد له، إذ نرى أن تعريفاته قد تعددت تعدد المهتمين به، سواء كانوا عرباً أم غربيين.

الفصل الأول

العالمية مفـــهومها و عواملها

1- مفهوم العالمية:

أ- مفهوم العالمية عند الغرب.

ب- مفهوم العالمية عند العرب.

2- عوامل العالمية:

أ- عوامل فنية أو خاصة.

ب- عوامل عامة.

تعتبر عالمية الأدب من أبرز عوامل تطوّر أيّ أدب وأكثرها فعالية ما لم يحسّ أهل هذا الأدب باكتفاء ذاتي في هذا المجال. فالحاجة إلى هذا العامل تزداد كلّما كان هناك إحساس بضرورة الاستعانة بأدب آخر أكثر تطوّرا أو حتى مضاهياً. و لما كان من أبرز مظاهر التطوّر الأدبي ظهور أنواع أدبية جديدة و اختفاء أخرى، فإنّ المتوقع هو ظهور أنواع جديدة بتأثير من عالمية الأدب. و رغم أهمية هذا العامل إلا أننا لا نجد تعريفاً محدداً يحظى باتفاق جل الباحثين المهتمين بموضوع العالمية وتأثيرها.

1 – مفهوم العالمية:

أ- مفهوم العالمية عند الغرب:

تعود فكرة العالمية إلى المبدِّع الألماني "جوته Goethe" الذي تنبأ بقدوم عهد جديد تنزاح فيه مكانة الآداب القومية لصالح أدب أكثر شأنا هو "الأدب العالمي Littérature Universelle" حيث قال: "و لكن إذا لم نرن نحن الألمان، بأبصارنا إلى ما وراء محيطنا الحالي، فإننا سنقع بسهولة ضمن الزهو المتعجرف، أحب أيضا، أن استخبر عن الأمم الأجنبية وأنصح كل شخص أن يفعل مثل ذلك، من جهته. إن كلمة أدب قومي لا تعني شيئا كبيرا اليوم، إننا نسير نحو عصر الأدب العالمي، ويجب على كل شخص أن يسهم في تسريع قدوم هذا العصر. و لكن مع تقدير كل ما يأتينا من الخارج، لا يجب علينا أن نضع أنفسنا في مقطورته، و لا أن نأخذه نموذجا..."[(1)]. فقد ضمن كلامه هذا دعوة صريحة للأدباء الألمان و غير الألمان للارتقاء بإبداعاتهم حتى تصل إلى العالمية مادام الالتهاء بالأساليب و المواضيع المحلية أو القومية لا يعود له شأن في قابل الأيام.

إنّ "جوته" هو المؤسس الفعلي لمفهوم "العالمية" و "الأب الروحي"[(2)] له، و إن كان هذا المفهوم الذي صاغه لم يتحدد و لم يضبط بشكل نهائي ينأى عن أي مناقشة أو تعديل.فقد عرف "الأدب العالمي" –مصطلحا و مفهوماً– رواجاً كبيراً مصحوباً في الغالب بتعثرات عدّة. فبعد إعلان "جوته" عنه، انشطرت المواقف و تباينت الآراء بين مؤيدة، و معارضة، و معدلة، و ساخرة. آخذاً بذلك مناحي شتى، لينتهي إلى الدلالة على "تلك السلسة الذهبية من الأعمال الأدبية التي قدمتها قرائح من مختلف شعوب العالم، وترجمت إلى اللغات المختلفة، واكتسبت صفة الخلود، وارتفعت إلى مصاف الروائع classics المعترف بقيمتها الفنية و الفكرية في كل

---

[1]– دانييل هنري باجو، الأدب العام و المقارن، تر: غسان السيد، (د، ط)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق (سوريا)، (د، ت)، ص 29.

[2]– سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن دراسة منهجية، ط1، المركز الثقافي العربي للكتاب، الدار البيضاء (المغرب)/ بيروت (لبنان)، 1987، ص 47.

أنحاء العالم"[1]. يمكن أن نمثّل له ببعض الأسماء، كــ"شكسبير Chekespeare"، "هوميروس Hemerousse"، و "جوته" نفسه ... إلخ. لكن، مع ملاحظة هامة، هي أن "سلسلة الروائع العالمية ظلت حتى ستينات القرن العشرين تحت تأثير المركزية الأوربية Euro-centralism، و لكنها أخذت تتسع بالتدريج لبعض الأعمال خارج نطاق الغرب، ربما بتأثير نمو التبادل الثقافي و التوسع في مفهوم الجوائز الأدبية العالمية"[2]. كانت هذه الرؤية المتحيّزة، و المجحفة في حق آداب البلدان غير الأوروبية، قد "تأصلت في أوروبا مع مجيء الدراسات المقارنة المعروفة بالأدب المقارن[*]، التي يفترض أنها جاءت لتخرج الدراسات الأدبية من عزلة الأدب الوطني الواحد و تفتح الأفق على الآداب الأخرى"[3]. و كانت هذه النزعة في أساسها "نزعة متعالية توسعية، شكلت مكونا هاما من مكونات العقلية الاستعمارية الأوروبية، و مازالت إلى اليوم تخدم مساعي الهيمنة الثــقافية الأوروبية"[4]. كما كانت من النتــائج المترتبة عن دراسات المدرســة

---

[1]- عماد علي سليم الخطيب، في الأدب الحديث ونقده عرض و توثيق و تطبيق، ط$_1$، دار المسيرة للنشر، عمان (الأردن)، 2009، ص 168.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[*]- ظهر مصطلح الأدب المقارن Littérature comparée في فرنسا، حيث استخدمه آبل فيلمان A. Villeman في محاضراته سنة 1827، ثم شاع بعدها. و هو مصطلح خلافي، لكونّه ضعيف الدلالة على المقصود منه، لذا حاول بعض الدارسين تجاوزه باستخدام مصطلحات أخرى أصح و أوضح من مثل: تاريخ الأدب المقارن، التاريخ الأدبي المقارن...إلخ. لكن لم تستطع أيّ منها تعويضه لأنّه الأكثر شهرة و اختصاراً. و الأدب المقارن في أبسط تعريفاته نوع من الدراسات الأدبية القائمة في الأساس على عقد مقارنات بين آداب قومية مختلفة. فتجاوز حدود الأدب المكتوب بلغة واحدة هو النقطة الوحيدة التي تحظى بإجماع كل المقارنين. و حتى هذا الاتفاق غير كامل فقد وجد من المقارنين من يريد حصر المقارنة في أدبين قوميين لا غير. و هناك من توسّع فيها لتشمل آداب قومية متعددة. كما وجد مقارنين آخرين طالبوا بأن تنفتح الدراسات المقارنة على نوع آخر من المقارنات، و هو مقارنة الأدب بالفنون و العلوم و حقول المعرفة كالفلسفة و علم النفس...إلخ. و يجمع بين هذه المفاهيم كلّها أمران هما: المقارنة كوسيلة معرفية و تجاوز حدود الأدب القومي الواحد، فهما اللذان يتمتعان باتفاق كل المقارنين و يجمعانهم في علم واحد. ينظر:

- ب فان تيغم، الأدب المقارن، تع: سامي مصباح الحسامي، (د، ط)، منشورات المكتبة العصرية، بيروت (لبنان)، (د، ت)، ص (18-29).
- عماد علي سليم الخطيب، في الأدب الحديث و نقده، ص (156-158).
- عبده عبود، الأدب المقارن و الاتجاهات النقدية الحديثة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب، الكويت، سبتمبر 1999، مج$_{28}$، ع$_1$، ص 266، 267.

[3]- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط$_3$، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب) / بيروت (لبنان)، 2002، ص 188.

[4]- عبده عبود، المرجع السابق، ص 273.

الفرنسية التي تعتبر أول مدرسة في الأدب المقارن[*].

ووجد تصوّر لـــ "العالمية" عند أصحاب المدرسة الماركسية. و هي مدرسة تنطلق من "أسس ماركسية أممية التوجه"[1]، ترى أن كل ما يصدر عنها من مقولات تتماشى مع كل المجتمعات بثقافتها و آدابها ...إلخ.

وقد بشّرت الماركسية –من خلال أبرز ممثليها "كارل ماركس K. Marx" و "فريدريك إنجليز F. Engels"– بقدوم "أدب عالمي" يعوِّض الآداب القومية ومفهومه "يختلف عن مفهوم جوته من عدة نواح في طليعتها أسسه الأيديولوجية و شموليته. فقد قال مؤسسا المذهب الماركسي في «البيان الشيوعي» (1848م) إن الأدب العالمي سينشأ من توحد الموروثات الثقافية و الفكرية للشعوب في ملكية مشتركة بعد أن كانت معزولة عن بعضها"[2]. فالأدب يكون في إطارها أدباً عالمياً.

و قد ألحّ "فيكتور جيرمونسكي V. Girmonski"– و هو من أبرز ممثلي المدرسة الماركسية في الأدب المقارن[**]– على أهمية التشابهات و الاختلافات النمطية، خارج التأثير الواعي، مشدداً في ذات الوقت على الابتعاد عن تقاليد المدرسة الفرنسية. و في هذا الشأن يقول "عبده عبود": "نظرية «التشابه النمطي» أو «التيبولوجي». فهناك التشابه بين الآداب ما لا يمكن رده إلى عوامل التأثير و التأثر، و لكن يمكن إرجاعه إلى مستويات التطور الاجتماعي للمجتمعات. فالمجتمعات التي بلغت بناها الاجتماعية مستويات متشابهة من التطور، تتشابه أيضا في بناها الأدبية"[3]. و لعل أبرز مقولاته على الإطلاق، تلك التي رأى فيها أن عمليات الاستيراد الثقافي و الأدبي أو ما اصطلح عليه المقارنين الفرنسيين بـــ"التأثير و التأثر"، تخضع لحاجات المستورِد. "فالتأثر لا يتم إلا عندما تكون الثقافة المتأثرة بحاجة إلى المؤثرات الأجنبية،

[*]– تعتبر المدرسة الفرنسية أول مدرسة في الأدب المقارن. اتخذت من النزعة التاريخية و الفلسفة التجريبية الأساس النظري لها. التزم أصحابها نظرية التأثيرات الأدبية Literary Effluences، إذ يقول "محمد مدني" مفصلا: "لقد اختار المقارنون الفرنسيون الانحياز إلى تاريخ الأدب بدلاً من النقد الأدبي في مخططاتهم لمناهج دراسة الأدب المقارن، و التزموا في سبيل ذلك بنظرية التأثيرات الأدبية و البحث عن الأشكال المختلفة لعلاقات التبادل الأدبي و التأثيرات الأدبية، و وضعوا لها شرطاً مادياً هو ضرورة تحقق التأثير و التأثر؛ فإذا ما وجد تشابه بين عملين أدبيين مختلفين في اللغة و لم يثبت وجود علاقات تاريخية و صلات مؤكدة بينهما، فقد سقطت عنهما بذلك دوافع إتمام المقارنة". محمد مدني، المقارنة المغلقة (قراءة في تحولات التأثيرات الأدبية)، ط1، دار الهدى للنشر و التوزيع، المونيا (مصر)، 2003، ص 34.

[1]– ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص 30.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[**]– المدرسة الماركسية في الأدب المقارن أو ما يعرف بالمدرسة السلافية.

[3]– عبده عبود، الأدب المقارن و الاتجاهات النقدية الحديثة، ص 286.

و مستعدة لتلقيها"[1]. فهذه المقولة قضت على آمال دعاة الهيمنة و الغزو الثقافي كما قضت على آمال دعاة الجمود و الانعزال الثقافي. في هذا الشأن يقول "عبده عبود": و بذلك خيب جيرمونسكي آمال دعاة الهيمنة و التوسع الثقافيين، الذين يريدون نشر ثقافاتهم في العالم، و فرضها على الشعوب بأي ثمن، دون مراعاة لمستويات التطور الاجتماعي و للحاجات الثقافية لتلك الشعوب... و في الوقت نفسه خيب جيرمونسكي آمال دعاة الجمود و الانعزال الثقافي. فالتطور الاجتماعي حتمي و لا يمكن إيقافه و الحيلولة دون حدوثه، مما يخلق حاجة إلى التطور الثقافي و الأدبي، الذي يخلق بدوره حاجة إلى تفاعل مع الثقافات الأجنبية و تلقي مؤثرات منها"[2].

بالإضافة إلى المدرسة "الماركسية"، انتقدت "المدرسة الأمريكية أو النقدية"[*]- انطلاقاً من أبرز ممثليها "رينيه ويليك"- النزعة القومية و نزعة التعالي اللتين ميّزتا المدرسة الفرنسية التقليدية، حيث قال بأنّ أصحاب هذه المدرسة " أثقلوا الأدب المقارن بمنهجية عفا عليها الزمن، ووضعوا عليه أحمال القرن التاسع عشر الميتة من ولع بالحقائق و العلوم و النسبية التاريخية"[3]. و أضاف بأنّهم يفهمون الدراسة الأدبية كأنّها دراسة للمصادر والتأثيرات. و قد أدى الدافع الوطني الذي يكمن خلف كثير من دراساتهم المقارنة إلى نظام غريب من مسك الدفاتر الثقافية لتبيان ما تدين به كل أمة إلى أخر.كما أنّ هذه الدراسات في اهتمامها بكل ذلك و بتركيزها على الأمور الشكلية الخارجية و إهمالها لما يعرف بـــ"أدبية الأدب" أدى إلى تجريد الدراسة الأدبية من محتواها الإنساني[4]. غير أن هذه المدرسة -و إن كانت قد ثارت على نزعة المركزية الأوروبية و انتقدتها بشدّة- إلا أنّها لم تستطع على ما يبدو التخلص من سطوة المركزية الأوروبية- الأمريكية في صياغتها مفهوم "الأدب العالمي" الذي تبنته. حيث كرّس الغرب "دلالة العالمية بوصفها لصيقة بما يصدر عنه أو يتصل به من أدب"[5]. أي مفهوماً للأدب

1- عبده عبود، الأدب المقارن و الاتجاهات النقدية الحديثة، ص 286.

2- المرجع نفسه، ص 287.

*- جاءت المدرسة الأمريكية كردّ فعل على دراسات التأثير والتأثر و كذا على نزعة المركزية الأوروبية. و قد أعطت بديلاً منهجياً لنظرية التأثيرات الأدبية يتطابق و منطلقاتها، وهو ما اصطلح عليه بدراسات التوازي، "فليس من الضروري أن تقع صلات حقيقية بين المبدعين و نصوصهم الأدبية لكي تنضوي في دراسة من دراسات التوازي، و يكفي أن تكون هذه الأعمال الأدبية مختلفة اللّغة و الثقافة، و ليس بينها أية روابط تاريخية، لكنها تشترك جميعا في معالجة ظاهرة إنسانية واحدة لكي تدخل في نطاق المقارنة". محمد مدني، المقارنة المغلقة، ص 82، 83.

3- رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص 298.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص (299-308).

5- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 187.

العالمي مطابقاً بدقّة لبعض الآداب الغربية "الكبرى" (الأوروبية الأمريكية).

و الجدير بالذكر أن أصواتاً مناهضة قد تعالت ضد نزعة المركزية الأوروبية من قبل بعض المنتمين إلى المدرسة الفرنسية التقليدية ذاتها، حيث انشق عنها كل من: "كلودبيشوا Claude. Pichios، و أندريه ميشيل روسو Andrè. M. Rousseau، و دانييل هنري پاجو D. H. Pageaux"[1]، وقبلهم المقارِن "رينيه إتيامبل R. Etienble"، الذي كان أعلاهم صوتاً و صدى. حيث شنّ "هجوماً منهجياً قاسياً على المركزية الفرنسية و المركزية الأوربية بعامة في دراسات الأدب المقارن، و طالب المقارنين بضرورة التخلص من كل عناصر الشوفينية، و الخروج من الحلقة الضيقة للآداب الأوربية و ضرورة التواصل مع مراكز حضارية عالمية أخرى مثل ثقافات الشرق كالعربية، و الشرق الأقصى كالثقافة اليابانية و الصينية..."[2]. فالأدب العالمي في نظره – أوسع من أن نحصره في الآداب الأوروبية وحدها. فقد دعا إلى الانفتاح على الآداب غير الأوروبية، ومن ثم إلى ضرورة "تجاوز المفهوم المبتسر و المحافظ و الرجعي للأدب العالمي المؤسس على المركزية الأوروبية، و تهميش الآداب الشرقية"[3]. هذه الآداب التي ظلّ يُنظر إليها بعين التصغير، حتى أنّه وُجدَت عبارات دالة عليها، توحي كلّها بهذه النظرة الدونية من أمثلتها: "الآداب "الصغرى" و "القاصرة" و "الهامشية" و "المهمشة" و "المألوفة بشكل ضئيل" و "ذات الانتشار غير العالمي"، و "الأقل مألوفية"، و "المعروفة بشكل قليل" ، إلخ. لاشيء من هذا لدى إتيامبل الذي يعتقد فعلا بالحقيقة الجمالية للآداب "الصغرى""[4]. و قد لاقت دعوته إلى مراجعة الأدب العالمي تأييداً واسعاً من قبل دارسين في بقاع مختلفة من العالم.

و يمكن القول بأنّ العالمية الأدبية كما فهمها "إتيامبل"، و كما فهمها الأدب المقارن تتراوح بين معنيين اثنين: فمن جهة هناك التوسّع الكمي، تداول عالمي، تمثّل عالمي، تلقي عالمي، و شهرة عالمية...إلخ، و من جهة أخرى هناك توسّع نوعي، مستوى، قيمة، معايير على الصعيد العالمي. فللكم نزوع نحو الامتداد و ملء الفضاء العالمي كلّه في حدود الإمكان، في حين ينبثق الكيف دينامية متزايدة غير محدودة كذلك، و هي التي تنمو مع كل المكتسبات الجديدة مهما كان موقعها في العالم. و بديهي أن يتم عن بعد و بجدية تجاوز البعد الأوروبي بشكل كبير[5]. و عليه، فالعالمية يحكمها معياران أساسيان همـــا: الجودة الفنّية، و الانتشـــار و التلقي

[1]– محمد مدني، المقارنة المغلقة، ص 48.

[2]– المرجع نفسه، ص 49.

[3]– أدريان مارينو، مراجعة الأدب العالمي، تر: عبد النبي ذاكر، (د،ط)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران (الجزائر)، (د،ت)، ص6 (المقدمة).

[4]– المرجع نفسه، ص11.

[5]– ينظر: المرجع نفسه، ص 67، 68.

العالمي. و لكل واحد منهما اعتباراته واستثناءاته.

و في الواقع، إن المعيار الأول المتمثل في القيمة الفنّية أو الجودة يعتبر–و باتفاق جلّ الباحثين– أول شروط العالمية و أهم معاييرها، فالكلمة الفصل في الغالب هي لـــ"القيمة الأدبية العالمية". لكن هذا لا ينفي وجود حقيقة هامة أشار إليها "ب. فان تيجم" هي تحقيق بعض الأعمال الفنّية لنجاح و تأثير عالمي لكنّه مؤقت إذ يقول: "نرى أن النجاح –الوقتي– أخذ يزداد مصاحباً بتأثير عالمي في الغالب"[1]. و هذا يتناقض و الاحتمال الثالث من احتمالات العالمية[*] التي اقترحها "جان موكارفسكي" و المتمثل في "الصمود أمام فعل الزمن"[2]، حيث يجب أن تظل الأعمال الفنّية محتفظة بقيمتها و بريقها مع تقادم الزمن. كما أنّ هناك حقيقة أخرى هي أنّ بعض المبدعين يحققون نجاحاً عالمياً لأسباب غير فنّية أو أدبية، ما يعني أنها لا تتمتع بالجودة الفنّية الكافية، أو أنها لا تتمتع بها البتة، مع ذلك تحظى بالشهرة. و هي تشكّل ما يُعرَف بالأدب التّافه أو الرخيص Literary Trash[**]. لكن قد تساعد الجوائز الأدبية بشكل فعّال وملموس في إدخال بعض الأعمال الفنّية المتميزة إلى دائرة العالمية، و لعل أشهرها هي جائزة "نوبل" للآداب. فاستحقاق أي عمل فني لهذه الجائزة دليل على جودته الفنّية و اعتراف رسمي بعالميته.

نقول هذا في الوقت الذي أصبحت فيه هذه الجائزة موضع شك وريبة عند الكثيرين مؤخراً، و هو ما يؤكّده "غالي شكري" حين يقول بأنّها "بدأت تفقد هيبتها أمام العالم حين وصلت إلى أسماء أقل ما تُوصَف به أنها لا تستحق جائزة محليّة"[3]. كما يقول عنها "عبد اللطيف عبد الحليم" بأنها "تخطت أسماء كبيرة، لأصحابها مكانة باذخة في الآداب العالمية، مثل توماس هاردي و أونامونو و نظرائهما"[4]. و الأمر عائد في نظره إلى أن اللّجان المانحة لها " تقدم غالبا الحسن ولا تضمن لك الأحسن، و أنها لجان في النهاية بشرية يعتريها ما يعتري

---

[1]– ب. فان تيغم، الأدب المقارن، ص 111.

[*]– لقد أعطى موكارفسكي ثلاثة احتمالات للعالمية هي: الانتشار في المكان، إذا كانت القيمة الجمالية واضحة، و الصمود أمام فعل الزمن. و قد رجّح الاحتمال الثالث مستبعدا عامل الانتشار كمعيار للحكم على الأعمال الأدبية بالعالمية مادام انتشار بعض الأعمال يتم لأسباب ليست بالضرورة نبيلة. ينظر: عادل سنقوقة، هل هناك أدب عالمي؟، مجلة الاختلاف، رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر العاصمة (الجزائر)، جوان 2002، ع1، ص9.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسه.

[**]– "يقصد بهذا النوع من الأدب "ما كان بذيئا زهيد القيمة من المؤلّفات المتداولة في السُّوق". مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، ص 17

[3]– غالي شكري، نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل، (د،ط)، دار الفارابي، بيروت (لبنان)، 1991، ص 14.

[4]– عبد اللطيف عبد الحليم، كتابات في النقد، ط1، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة (مصر)، 2005، ص 277، 278.

البشر من نوازع"[1]. و هو ما حدث فعلا مع أدبنا العربي الذي انتظر طويلاً حتى تم الاعتراف العالمي بقيمته، و ذلك بحصول "نجيب محفوظ" –كأوّل أديب عربي– على جائزة نوبل للأدب.

لكن هذه الجائزة –ورغم ما يقال عنها– إلا أنّ "رصيدها من عظماء الضمير البشري مازال يجعل منها «معيارا» يخطئ و يصيب، ولكنه معيار العطاء الإنساني يقدمه العلم أو الأدب أو السياسة في عالمنا"[2].

و يرى"غالي شكري" أنّ منح الجائزة لـــ"نجيب محفوظ"، "سونيكا" مثلا يعيد للجائزة مصداقيتها فيقول: "و لكن أسماء مثل ماركيز و سونيكا و نجيب محفوظ تعيد إلى الجائزة بريقها السابق. بريق الجدارة. و ستظل هناك عشرات الأسماء في العالم، من بينهم أدباء عرب آخرون، يستحق أصحابها هذا التكريم الرفيع"[3][*]. و عموما، فإنّ جائزة نوبل أو غيرها من الجوائز الأدبية الدولية تمنح الأديب الحاصل عليها شهرة عالمية وتمنح إبداعه اعترافاً رسمياً بقيمته الفنّية.

أما المعيار الثاني للعالمية المتمثل في الانتشار و التلقي العالمي، فإنّ الوسيلة الناجعة لتحقيقه هي الترجمة، حتى ليمكننا القول أنّها السبيل الوحيد لتحقيق الانتشار، و من ثم العالمية، مع أن "بول فان تيجم" قد أشار إلى إمكانية تحقيق الانتشار و التلقي العالمي دون وسيط ترجمي، و ذلك بتعلُم اللّغات الأجنبية. فيقول: "و هذا الإنتشار يتم مباشرة عن طريق النص الأصلي، و هذه الحالة، إن كانت نادرة الحصول بالنسبة للبلاد التي لا يعلم اللغات الأجنبية إلا عدد ضئيل من سكانها، تحصل دائما بالنسبة للكتب الفرنسية في القرنيين الثامن عشر و التاسع عشر في إيطاليا و هولندة و روسيا... إلخ. ..إلا أنه يتم غالبا عن طريق الترجمات"[4]. و قد أصبح مؤخراً تعليم اللّغات و الآداب الأجنبية "ظاهرة ثقافية جماهيرية"[5]. فتعليم اللّغات الأجنبية و تحوّل تلك اللّغات إلى لغات عالمية كما هو الحال بالنسبة إلى اللّغة الانجليزية، يلعب دوراً كبيراً في تحقيق

1– عبد اللطيف عبد الحليم، كتابات في النقد، ص 278.

2– غالي شكري، نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل، ص 20.

3– المرجع نفسه، ص 14.

*– لقد أحصى أنيس فهمي إقلاديوس في كتابه (أدباء فازوا بجائزة نوبل) عددا من المبدعين الحاصلين على الجائزة من جنسيات مختلفة، نذكر منهم: الأيرلندي جورج برنارد شو، الأمريكي وليم فوكنر، الهندي رانبدرانات طاغور، الفرنسي ألبير كاموا، الروسي بوريس باسترناك، المصري نجيب محفوظ، و الياباني كينزابو أويه ...إلخ. و عرّف بهم و بإنجازاتهم. ينظر: أنيس فهمي إقلاديوس، أدباء فازوا بجائزة نوبل، ط1، مركز الأهرام للترجمة و النشر، القاهرة (القاهرة)، 1999.

4– ب.فان تيغم، الأدب المقارن، ص 115.

5– عبده عبود، هجرة النصوص دراسات في الترجمة الأدبية و التبادل الثقافي، (د،ط)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق (سوريا)، 1995، ص 15.

العالمية، إذ يزيد من إمكانية الانتشار و حظوظ العالمية. و مع أن للغة أهميتها الخاصة إلا أنها لا تُوصِل وحدها إلى العالمية، فقد "اتضح أن العالمية، كما توظف في كثير من الأماكن، وكما يفهمها كثير من الناس، تشترط الدخول في نطاق لغات معينة هي في الوقت الحاضر اللغات الأوروبية، خاصة الإنجليزية. فالإنجليزية تحقق انتشاراً كبيراً، لكنه انتشار مرتبط بقيمة ثقافية أو حضارية معينة تكسب الأدب ما لا يكتسبه عبر لغة أخرى"[1]. من هذا المنطلق يتضح لنا السبب الحائل دون انتشار كثير من الأعمال الفنّية العربية و غير العربية المترجمة إلى اللّغة الإنجليزية أو اللّغة الفرنسية. فلا تكفي الكتابة بهذين اللّغتين للوصول إلى العالمية، وإن كانت – اللّغتين الفرنسية و الانجليزية– تعتبران "الجسران الرئيسيان إلى العالمية، حسب المفهوم السائد"[2]. ومن الكتّاب العرب الذين استطاعوا تحقيق النجاح رغم كتابتهم بلغة غير لغتهم الأصلية الكاتب الجزائري "محمد مولسهول" المعروف بــ"يسمينة خضرة" الذي ترجمت أعماله إلى "أكثر من 14 لغة"[3]. و لعلّه من المفيد هنا التنبيه إلى أن الترجمة إذا لم تكن جيّدة، أو أقل ما يقال عنها أنّها لا تسيء إلى النّص الأصلي، فإنّها تتحول –بشكل تلقائي، عفوي– إلى عامل عكسي. ما يعني أنّه بدلاً من أن توصل هذا العمل الفنّي أو ذاك إلى العالمية، فإنّها تبقيه عند حدوده القومية لا يتجاوزها و تلقي عليه أكواماً من الغبار.

إنّ الحديث عن ترجمة جيّدة وأخرى رديئة يجرّنا للحديث عن حظوظ الأجناس الأدبية من العالمية. فالحظوظ ليست متساوية بين الجنسين الأدبيين الشعر/النثر. فالشائع عند الدارسين أن النثر بأنواعه الأدبية لا يفقد شيئاً عند نقله إلى لغات أخرى، في حين أن الشعر يفقد الكثير من جمالياته بعد ترجمته[*]. "و الجانب المعرض للفقدان هو التأثير الخالص للتركيب اللغوي المتميز

[1]– ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص187.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– علي مومن، الترجمة والثنائية الثقافية في الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية دراسة نقدية لرواية "بما تحلم الذئاب؟" –يسمينة خضرة–، ضمن: جامعة برج بوعريريج، أعمال وبحوث مجموعة محاضرات الملتقى الدولي التاسع، دارهومة، بوزريعة (الجزائر)، (د،ت)، ص 350.

[*]– لقد أشار الجاحظ قديما إلى مسألة ترجمة الشعر، قائلا: "و قد نقلت كتب الهند، و تُرجمت حِكم اليونان، و حوّلت آداب الفرس، فبعضها ازداد حسنا، و بعضها ما انتقص منه شيئا، و لو حوّلت حكمة العرب، لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن، مع أنّهم لو حوّلوه لم يجدوا في معانيها شيئا لم تذكره العجم في كتبهم التي وُضعت لمعاشهم و فطنهم و حكمهم". ما يفهم من كلام الجاحظ أن الشعر العربي أو ما يسميه هو حكمة العرب لا يمكن أن يترجم، و إن حدث و ترجم مرّة فإنّه يفقد أهم خصوصياته الوزن، كما أنّه ما من حاجة إلى ترجمته مادام لن يضيف شيئا جديدا إلى معارف الأمم التي ينقل إليها.

أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون،ط$_2$، شركة و مطبعة مصطفى الحلبي و أولاده، (مصر)، 1965، ج$_1$، ص 75.

الذي جاء في الشعر بلغته الأصلية، و الطاقات الإيحائية الصادرة عنه"[1]. و عليه، تكون الأنواع النثرية في مقدمتها الرّواية والقصة الأوفر حظاً في الوصول إلى العالمية مقارنةً مع الشعر. و لعل نظرة سريعة و خاطفة في كتاب (أدباء فازوا بجائزة نوبل) تظهر أنّ أغلب الحاصلين على جائزة نوبل للآداب هم من كتّاب الرّواية و المسرح. و في هذا ما يؤكّد أن الأنواع الأدبية النثرية أكثر حظاً من غيرها.

و انطلاقاً ممّا سبق، يمكن القول أنّه على الرغم من شيوع مصطلح العالمية و كثرة استعماله، إلا أنّه ظل مصطلحاً غائماً، وإشكالياً، و لم يتم إلى الآن إعطاء مفهوم له يكون محلّ إجماع. فقد وُجدِت ثلاثة مفاهيم للأدب العالمي بحيث يتمثل المفهوم الأول في أنّ "الأدب العالمي" هو مجموع الآداب الموجودة في العالم دون استثناء. و المفهوم الثاني هو توحيد كل الآداب في تركيب عظيم، تلعب فيه كل أمة دورها المنوط بها ضمن ائتلاف عالمي. و هذا المفهوم حتى "جوته" نفسه استبعده. أما المفهوم الثالث فهو أن الأدب العالمي هو مجموع الرّوائع الفنّية التي تنتمي إلى آداب قومية مختلفة، المتفق على جودتها، والتي حافظت على قيمتها مع تقادم الزمن[2]. و هذا المفهوم الثالث يعزز نزعة المركزية الأوروبية–الأمريكية، و يدفع بآداب أخرى قد تكون على قدر كبير من الجودة الفنّية إلى التهميش و التعتيم. لكن هذا ليس مبرراً لأن نجعل الأدب العالمي مجموع الآداب في العالم، متجاهلين في ذلك التفاوت الحاصل حقيقة بين الآداب على المستوى الفنّي أو حتى في حظوظ الانتشار و التلقي العالمي، باعتبارهما –كما سبق الذكر– معيارا العالمية.

ب – مفهوم العالمية عند العرب:

لقد تبنى عدد لابأس به من الدارسين العرب الفهم الغربي للعالمية، من ثم فحديثهم عن أدب عالمي يعني ضمنياً حديثاً عن الآداب الغربية. من بين هؤلاء الدارسين "محمد مندور" الذي يقول في كتابه (في الميزان الجديد): " منذ عودتي من أوروبا أخذت أفكر في الطريقة التي نستطيع بها أن ندخل الأدب العربي المعاصر في تيار الآداب العالمية وذلك من حيث موضوعاته و أساليبه..."[3]. يقصد بالآداب العالمية هنا –طبعا– الآداب الأوروبية.

و إذا كان "محمد مندور" قد أشار إشارة عابرة للعالمية، فإننا نجد "محمد غنيمي هلال" رائد الأدب المقارن في الوطن العربي، قد خصص لها جزءً من كتابه (الأدب المقارن) عنونه

1– أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، ط1، دار المأمون للتراث، دمشق (سوريا)، 1987، ص 194.

2– ينظر: رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ص 51 ، 52.

3– محمد مندور، في الميزان لجديد، ط1، مؤسسات ع. بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس (تونس)، 1988، ص 5 (المقدمة).

بــ"عالمية الأدب و عواملها"، وضّح فيه منذ البداية مقصوده منها، فعرّفها بقوله: "خروجه من نطاق اللغة التي كُتب بها إلى أدب لغة أو آداب لغات أخرى، و هذه العالمية ظاهرة عامة بين الآداب في عصور معينة، و يتطلبها الأدب المتأثر في بعض العصور، بسبب عوامل خاصة تدفعه إلى الخروج من حدود قوميته، إما للتأثير في الآداب الأخرى، و إما نشدانا لما به يغنى و يكمل و يساير الركب الأدبي العالمي"[1]. ثم عاد ليشرحها مرّة أخرى، فقال: "هي خروج الآداب من حدودها القومية، طلبا لكل ما هو جديد مفيد تهضمه وتتغذى به و استجابة لضرورة التعاون الفكري والفني بعضها مع بعض"[2]. فهو يقصد بعالمية الأدب انتشار الآداب القومية في العالم، وتبادل التأثير والتأثر بينها. ولهذه العالمية أسساً تقوم عليها، لعل أبرزها وأهمها، اختيار الأدب المتأثّر من الآداب الأخرى بحسب حاجته، ويكون محور عملية التأثّر بتلك الآداب هو "الأصالة". يقول "محمد غنيمي هلال": من هذه الأسس اختيار الأدب المتأثر من الآداب الأخرى: على حسب حاجته، ينشد في هذا الاختيار دوافع نهضته و تقدمه، ليكمل المأثور من تراثه القومي و يغنيه... محور التأثر في الأدب أو الإفادة من الآداب الأخرى هو الأصالة، أصالة الأفراد القومية، و بها تتحقق المحاكاة الرشيدة المثمرة"[3]. و الجدير بالذكر أن "محمد غنيمي هلال" قد وظّف في تعريفه ذاك للعالمية، مصطلح "الأدب العالمي"، ووظّفه في مواضع أخرى من كتابه السالف الذكر[4]، إلا أنّه رفض بشكل مطلق فكرة "الأدب العالمي" باعتبارها "مستحيلة التحقيق، ذلك أن الأدب – قبل كل شيء– استجابة للحاجات الفكرية والاجتماعية للوطن و للقومية ، و موضوعه تغذية هذه الحاجات، فهي محلية موضوعية أولا"[5]. فالظاهر أن "محمد غنيمي هلال" قد كوّن موقفه الرافض هذا بناءً على شيئين اثنين: أولهما، ظنّه أنّ الأدب العالمي الذي تحدث عنه "جوته" من شأنه أن يأذن بأفول الآداب القومية كلّها. و ثانيهما، اقتناعه بوجود تعارض بين ما هو قومي وطني، وبين ما هو عالمي.

ولعل السؤال الجدير بالطرح هنا، هو: كيف يرفض "محمد غنيمي هلال" "الأدب العالمي" جملة وتفصيلاً، و يتحدث عنه في المواضع المشار إليها سابقاً؟، ألا يُظهر هذا تناقضاً في آرائه؟ جواب هذا: هو أنّ الأدب العالمي الذي تحدّث عنه ليس إلا مرادفاً للآداب الأوروبية و الغربية بشكل عام، وهو ما تُرجحه كل السياقات التي وردت فيها عبارة "الأدب العالمي" وما جاء في

[1]– محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ط3، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة (مصر)، 1998، ص 93.

[2]– المرجع نفسه، ص 94.

[3]– المرجع نفسه، ص94، 95.

[4]– ينظر: على سبيل المثال: المرجع نفسه، ص100، ص95، ص 98.

[5]– المرجع نفسه، ص93.

شاكلتها. كما أنّه، وفي معرض حديثه عن أثر "عالمية الأدب" على الأدب العربي الذي هذا نصّه: "و عالمية الأدب هذه تجعلنا ننظر إلى أدبنا القومي نظرة أعم و أعمق، إذ نعده أدبا بين الآداب العالمية المختلفة الأخرى، يغنى بصلاته بها، وينتهج المفيد من مناهجها، فالآثار الأدبية العالمية تؤلف وحدة يقاس الإنتاج الأدبي الحديث بنسبته إليها، فأدبنا الحديث يجب أن يقوم – لا على أساس أدبنا القومي في ماضيه فحسب– بل يقوم كذلك على أنه لبنة في ذلك البناء العالمي الشامخ، وبذلك يكون اكتشاف الآداب الكبرى و الارتواء من مناهلها في القديم و الحديث من أسباب تقدم أدبنا..."[1]. لو فصّل أكثر وشرح مقصوده من عبارة "الآثار الأدبية العالمية" التي تُتَخذ مقياسًا، لاتضح لنا أيّ مفهوم من المفاهيم الثلاثة للأدب العالمي يتبناه وإن كان ينكره ويصرّح بذلك.

كما تحدّث "نبيل راغب" في كتابه (معالم الأدب العالمي المعاصر) عن"عالمية الأدب"، حيث ضمّ هذا الكتاب بين طياته حديثاً عن ثمانية آداب كبرى[*] فقط و كأن الأدب العالمي ينحصر في هذه الدائرة الضيّقة من الآداب ولا يتعداها إلى غيرها. و هو حتى و إن لم يُوضح لنا مبررات هذا التحديد و الحصر، إلا أننا نجد في ثنايا مؤلَّفه السابق، وفي المقدمة تحديداً ، بعض المؤشرات التي تبرز دواعي ذلك التقزيم للأدب العالمي. من أبرزها قوله بأن المنتسبين إلى تلك الآداب، أو بالأحرى ممثليها "قد أنتجوا معظم الأدب العظيم الذي يتميز به القرن العشرون أساسا"[2]. و أنّ " الأدب الحديث في عالمنا المعاصر هو الامتداد الحي للفترة التي سبقته، و هو الإضافة الجديدة للتقاليد الأدبية العالمية التي تعود إلى الوراء حتى تصل إلى هوميروس وما قبله إذا كانت هناك محاولات أدبية قبله"[3]. فضلا عن هذا وذاك، فإنّ "الأدب العربي المعاصر يتأثر بها، سواء بطريقة مباشرة تعتمد على التقليد و التبعية أو بطريقة غير مباشرة تنهض على الهضم والاستيعاب والإضافة والأصالة"[4]. و الظاهر أن فهم "نبيل راغب" للأدب العالمي قريب من فهم الغربيين له، حيث اعتبر الأدب العالمي مرادفاً للآداب الغربية الكبرى.

و بخصوص الأدب العربي، فإنّ "نبيل راغب" و إن أسقطه ضمن ما اسقط من آداب من دائرة الأدب العالمي، إلا أنّه قرر أن يكون دور هذا الأدب في أن يتأثر بتلك الآداب الثمانية الكبرى فقط مع شيء من الأصالة، إذ يقول: "..إذا تشربها و استوعبها فإنه يضيف إلى كيانه من

---

[1]– محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص98.

[*]– هذه الآداب الثمانية المذكورة هي على التوالي: الأدب الإنجليزي، الأدب الأمريكي، الأدب الفرنسي، الأدب الإيطالي، الأدب الألماني، الأدب الروسي، الأدب الإسباني، و الأدب الكندي.

[2]– نبيل راغب، معالم الأدب العالمي المعاصر،(د، ط)، مكتبة مصر للطباعة، الفجالة (مصر)، (د، ت)، ص 8.

[3]– المرجع نفسه، ص15 (المقدمة).

[4]– المرجع نفسه، ص7 (المقدمة).

التقاليد ما يوسع الرقعة التي يحتلها على خريطة الأدب العالمي، و ذلك دون أن يقع في محظور التقليد الذي يجعل منه مجرّد صورة باهتة أو نسخة مكررة للإبداع الأدبي للآخرين"[1]. فطريق الأدب العربي الوحيد – في نظره– هو في تأثره بالأدب العالمي الذي تشكله مجموع الآداب الثمانية فقط، و كأنّ الآداب الأجنبية الأخرى لا ترقى إلى مستوى يخولّها دفع أدبنا العربي المعاصر إلى مصاف الآداب الكبرى ومن ثم إلى العالمية.

ومثلما وُجِد من الدارسين العرب من تبنى التصوّر الغربي لمفهوم العالمية ذي النزعة المركزية الأورو–أمريكية، وُجد أيضاً من انتقد ذاك التصوّر و ذاك الفهم أمثال "سعيد علوش"، حيث انتقد فيه ميله و نزوعه إلى "اختزالية، تعتمد على انتقائية المركزية الأوروبية للأعمال الكبرى في التراث الأدبي الغربي، حيث لا تمنح المجاميع، و الأنتولوجيات، و خزانات الأدب العالمي، مكانة لأدب القارات المنسيّة: الأفريقية و الأسيوية و الأمريكية–اللاتينية"[2]. لذا اقترح "سعيد علوش" كبديل عن هذا، الرجوع إلى مفهوم الأدب العالمي كما تصوّره "جوته" و تحدّث عنه، باعتباره مفهوما حسب قوله " يعتبر خصوصية الأمم، مدمجا مقولة الغيرية (L'altérité) في مفهوم الأدب العالمي، لأن الأمر لا يتعلق بتحايل على جر الأمم إلى التفكير الواحدة كالأخرى...[و] مبدأ الغيرية كما يراها جوته، محددة في الاختلاف والخصوصية و الهوية. و بذلك يصير الاعتراف و التعرف بالآخر، مفتاحا لفهم الأدب العالمي عند جوته، إلا أنه ليس غاية في حد ذاته، بل شرطا للحوار المعبر عن التواصل"[3]. بهذا يلقي "سعيد علوش" الضوء على مبدأ "الغيرية" في مفهوم "العالمية" عند "جوته". فالعالمية في نظره لا تلغي الخصوصية القومية. و بظم مبدأ "الحوارية" الباختيني إلى مبدأ "الغيرية" في مفهوم الأدب العالمي، يمكن أن نتخلص من المركزية الغربية، فلا نتحدث بعدها عن آداب كبرى و أخرى صغرى، آداب مهيمنة و أخرى متجاهلة[4]، لأنّ هذا يفتح المجال للآداب كلّها بما فيها آداب القارات المنسيّة.

و بالإضافة إلى ما سبق، شاعت في "الأدبيات العربية المعاصرة رؤية تؤكد أن العالمية ميزة إبداعية رفيعة تنبع من المحلية، أي من ارتباط الكاتب بالمكان و الثقافة التي ينبع منها. و العالمية بهذا المفهوم قيمة جوهرية يرتفع الأدب بتحقيقها و ينتشر في العالم أجمع"[5]. من الذين حاولوا تأكيد هذا الفهم لـ"العالمية" و الدفاع عنه، "غالي شكري". ففي دراسة له عن "نجيب

1– نبيل راغب ، معالم الأدب العالمي المعاصر ، ص 15 ، 16.

2– سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن، ص 43.

3– سعيد علوش، مكونات الأدب المقارن دراسة منهجية، ط1، الشركة العالمية للكتاب، بيروت (لبنان) / سوشبريس، الدار البيضاء (المغرب)، 1987، ص 74.

4– ينظر: المرجع نفسه، ص 79، 80.

5– ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي،ص 188، 189.

محفوظ" اعتبر أنّ حصوله على جائزة "نوبل" للآداب " يعني ضمن ما يعنيه أن الإبداع الثقافي لمصر يملك ما يعطيه للعالم و يستحوذ على كل المؤهلات التي تزكيه لأن يكون جزءا من «إنسانية» هذا العالم"[1]. و رأى هذا تعديلاً مهماً في مفهوم العالمية الشائع عند الكثيرين. يتمثل هذا التعديل في استبعاد مسألة اللّغة، ذلك أنه لم يتسن لأعمال "نجيب محفوظ" الانتشار عن طريق الترجمة، إذ لم يترجم إلى اللّغتين الأساسيتين: (الفرنسية و الانجليزية) إلا النزر اليسير مع تأخر ظهور تلك الترجمات نسبياً. كما أنّه لم يكتب مباشرة في اللّغات الأجنبية (الفرنسية، الإنجليزية، والاسبانية... إلخ) ليكون جزءً من التراث الأنجلوسكسوني أو اللاتيني. فهو و إن تزوّد بثقافة غربية، إلا أنّه أولاً و آخراً ابن "مصر" و اللّغة العربية و حضارتها[2]. و َخلُص "غالي شكري" إلى أن "نجيب محفوظ" أثبت أنّ " العالمية ليست التجريد أو التعميم، و إنما هي التجسيد العميق للخصوصية. فالتعمق في نقطة محدودة من الكرة الأرضية، كمدينة القاهرة، هي نوع من الحفر المتصل حول الجذور المحلية، و من دون هذه المحلية العميقة لا مجال للوصول إلى الإنسانية الشاملة"[3].

و بناءً على ما سبق، يمكن القول بأنّه لا يوجد اتفاق حول مفهوم "عالمية الأدب" عند الدارسين العرب، كما أنّ كثيراً منهم – بشكل مباشر أو غير مباشر– يتبنى الفهم الغربي له، أما البعض الآخر فإنّه يعتبر مصطلح "العالمية" مصطلحاً واضحاً، لا غبار عليه، و من ثم فهو لا يحتاج حتى إلى إعادة تعريف خلافاً لما رأيناه عند الغربيين، حيث أثار هذا المصطلح إشكالات عدّة، و حاولوا على أكثر من صعيد مراجعته. و عموماً، فقد قصدنا في هذا البحث بعالمية الأدب انتقال هذا الأدب من لغته التي ُكتب بها إلى آداب لغات أخرى بفعل الترجمة أو غيرها، و إحداث تأثير فيها.

2 – عوامل العالمية:

إن "العالمية" مطلب عزيز لا يتحقق بشكل عفوي، بل لا بدّ من توفر عوامل مساعدة على تحقيقه. و هي عوامل أقل ما يقال عنها أنّها مهمّة و متنوعة. يمكن تصنيفها إلى نوعين رئيسين هما:

أ– عوامل فنّية أو خاصة: يندرج ضمنها:

ا – الكتب:

١-١– ***الإحاطة بالمعارف اللّغويــة***: و هي أولى مظاهر الصلات بين الآداب في تأثيرها،

---

[1]– غالي شكري، نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل، ص 21.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص (21– 23).

[3]– المرجع نفسه، ص 23.

إلى ما لها بعد ذلك من دلالات نفسية و فنية[1].

١-٢- *الترجمة:*

إنّ الترجمة هي "ضرورة حضاريّة و نشاط فكريّ و عمليّة لغويّة، يحتّمها الاحتكاك بين شعوبٍ ذات ألسنة متباينة، سواء أكان هذا الاحتكاك مقصودًا لذاته أو حاصلاً عرضًا، وسواء أكان مباشرًا كما في الحروب و الهجرات و الاستعمار، أو غير مباشر كذلك الذي يتمّ عبر وسائل الإعلام و الاتّصال"[2]. و لدراسة الترجمة أهميتها الفريدة، كونّها "أساس معرفة ما لاقى الكتاب و الشعراء من حظوة لدى الشعوب التي ترجمت لها كتبهم، و بها يعرف مدى تأثر الكتاب الآخرين بهم في تلك الشعوب"[3]. و قد لازمت الترجمة "ثنائية الحرفية و التصرّف"[4]، غير أنّه لا وجود لترجمة مطابقة تماما للنّص الأصلي. مادام "المترجم و الخائن ليسا إلا وجهين لعملة واحدة"[5]. و رغم ما يقال عن خيانتها، إلا أنّها تظل "القناة الأولى لكلّ تفاعل ثقافي"[6] في ظل غياب بديل حقيقي و فعّال، لأن التمكن من قراءة النصوص في لغاتها الأصليّة ظاهرة مقصورة على عدد ضئيل من الناس.

و لقد اتخذت الترجمة طيلة عهود من الزمن "هيئة «المليحة الخائنة»"[7]، و وجد خلالها دائماً اختلاف بين النّص الأصلي و النّص المترجم. و هو اختلاف قد يعكس في حقيقة الأمر ذوق الأمة المستقبلة لذلك النّص، و هو ما عبّر عنه "ماريوس فرانسوا غويّار M.F. Goyare" بـــ" هيولى التذوق و تطابقه التصاعدي مع سيكولوجيا أجنبية"[8]. فمن خلال دراسة لـــ"مارغريت جيلمان M. Gilman" بعنوان (أوتيلو في الأدب الفرنسي Ottello in French Literature)، يظهر كيف تحوّل "منديل الحرير" لــ"دسدمونة Desdamona" إلى "سوار" ثم "وشاح" ثم إلى أشياء أخرى، إلى أن عاد منديلاً للحرير كما في نص"وليام شكسبير

---

[1]- ينظر: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 103.

[2]- علي القاسمي، علم المصطلح أسسه النظرية و تطبيقاته العملية، ط1، مكتبة لبنان ناشون، بيروت (لبنان)، 2008، ص 151.

[3]- محمد غنيمي هلال، المرجع السابق، ص 108.

[4]- محمد الديداوي ، مفاهيم الترجمة ، ص 7(المقدمة).

[5]- جون كوهن، النظرية الشعرية: بناء لغة الشعر، اللغة العليا، تر: أحمد درويش، ط4، دار غريب للطباعة، القاهرة (لبنان)، 2000، ص 52 (الهامش).

[6]- عبده عبود، هجرة النصوص، ص 12.

[7]- محمد الديداوي، المرجع السابق، ص 13.

[8]- ماريوس فرنسوا غويار، الأدب المقارن، تر: هنري زغيب،ط1، منشورات عودات، بيروت-باريس، 1978، ص 31.

w.Shakespeare" الأصلي[1]. و في أدبنا العربي، كانت تجرى تعديلات على بعض الأعمال الأدبية حتى تتلاءم مع الذوق العربي، مثل "تارتوف" لــ"موليير Molière" تحول في الترجمة العربية إلى "الشيخ متلوف". و تصرّف "خليل مطران" في ترجمة اسم "Ottello" بطل "شكسبير" إلى "عطيل" معتمداً في ذلك على التقارب في النطق الصوتي بين الكلمتين، و على ملائمة الاسم الذي اختاره لشخصية العبد المغربي التي قدمها "شكسبير" في مسرحيته[2].

ورغم ما ينكره بعض الدارسين على الترجمة، ممّن يعتبرونها تغريباً أو غزواً ثقافيا، إلا أنّ فضلها في تطوير الشعوب وجعلها "تقف على عتبة الحداثة"[3] لا ينكره إلا جاحد. فقد أثبت التاريخ التلازم بين ازدهار حركة الترجمة و ازدهار الحضارات. فقديماً استعانت الحضارة اليونانية ببلاد الرافدين و بالفراعنة، و تفاعلت الحضارة الرومانية مع الحضارة اليونانية. أما الحضارة الأوروبية ككلّ، فقد تواصلت مع الحضارة العربية[4]. و حديثا، شهدت هذه الحضارة ازدهارا في حركة الترجمة مع بداية عصر النهضة أعطت ثمارا طيّبة في الأدب و الثقافة و الفكر. فالملاحظ أنّ أية حضارة من هذه الحضارات لم تنغلق على ذاتها، أو تعتبر" نفسها مكتفية بثقافاتها و حقائقها، بدافع التّفوق العرقي أو الديني أو حتى السياسي أو الجغرافي"[5]. كما أنّها كانت تلعب دوراً مزدوجاً، فهي تتبادل الأدوار مرسلة مـــرّة و مستقبلة تارة أخرى. و عموماً " ما ينطبق على الحضارات، ينطبق على الآداب لأنّ الأدب يمثل الجانب المعنوي من الحضارة، فهو المصور لعواطف الشعوب، و المعبّر عن آلامها و أفراحها. و من ثم، فمن السذاجة، الاعتقاد بانعزال بعض الآداب عن بعض "[6]. فالاعتداد "بفكرة" "الاكتفاء الذاتي" الثقافي و الإعراض عن التفاعل و التبادل و التواصل مع الثقافات الأخرى"[7] يؤدي حتماً إلى تراجع الثقافات و انحطاطها، لذا فإنّ كل "عصور الانحطاط متشابهة، تتلخص بالتخلّي عن رغبة الخروج. و الاكتفاء بالدوران حول الذات و تقديسها و النزوع عن كل ما يؤدي إلى

---

[1]– ينظر: ماريوس فرنسوا غويار، الأدب المقارن، ص 31.

[2]– ينظر: أحمد درويش، نظرية الأدب المقارن و تجلياتها في الأدب العربي، (د،ط)، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة (مصر)، 2002، ص 279 .

[3]– علي القاسمي، علم المصطلح، ص147.

[4]– ينظر:بول شاءول، الترجمة من التفاعل إلى الفعل الثقافي ، ضمن: محمد أمين عبد ربه و آخرين، فن الترجمة و التنوع الثقافي، (د، ط)، دار الكتاب الحديث، القاهرة، الكويت، الجزائر، 2009، ص 190.

[5]– لمرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6]– عثمان موافي، التيارات الأجنبية في الشعر العربي منذ العصر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، ط$_2$، دار المعرفة الجامعية، الأزريطة (مصر)، 2006، ص 408، 409.

[7]– عبده عبود، هجرة النصوص، ص 12.

التهجين عبر التفاعل. هذا ما شهدناه في عصور الانحطاط العربية[*] التي بعد هزيمة الدولة العربية، استقرت في حاضرها الترددادي للماضي من جهة، و المقفل على ذاته من جهة أخرى"[1]. و يعطي "بول شاءول" صورة رائعة لوصف "عصر الانحطاط"، فرأى أن "العصر الانحطاطي وجد نفسه أمام مرآته و لو مشوهة، دون أن يكتشف نوافذ إلى الغير للخروج منها. نرجسية تاريخية تتمتع بخراب الوجه أكثر مما تعمد إلى فتح الأبواب للضوء"[2]. و عليه فمادامت الترجمة ضرورة حضارية، فإنّ فاعليّتها تتوقف على "كميّتها و نوعيّتها و انتقائيّتها و غائيّتها، و على رغبة المجتمع في الانفتاح على الآخر و الإفادة منه"[3]. و تأتي نوعية الترجمة و انتقائيّتها في المرتبة الأولى، فالأدب مثلاً لا يمكنه الاستفادة من الترجمة في تطوّره إلا إذا كانت تلك الآداب المنقول عنها تفوقه تطوّراً أو على الأقل تضاهيه، لذا وجب مراعاة كل ذلك و أخذه بعين الاعتبار.

١-٣- ***الآثار النقدية و الصحف و المجلات:***

تلعب هذه العناصر الثلاثة مجتمعة دوراً مهما في تحقيق الصلات بين الآداب، فالاطلاع عليها "ضروري في تحديد اتجاهات العصر و ما قد يسودها من تيارات آداب أجنبية، و في بيان مدى تذوق القوم لتلك التيارات و أسبابه الاجتماعية و الثقافية"[4]. وعملية التقديم النقدي ترافق – في كثير من الأحايين– حركة الترجمة، "فبواسطة الترجة يجتاز العمل الأدبي حدوده اللغوية إلى لغات و ثقافات أخرى و إلى متلقين جدد. و التقديم النقدي يرشد أولئك المتلقين إلى فهم العمل الأدبي الأجنبي"[5]. و يساعد كذلك على إبراز الجوانب الجمالية و الفنّية للأعمال الأجنبية و كذا استيعابها و استثمار أحسن ما فيها على الصعيدين: الفكري و الجمالي.

هذا، وقد أخذت بعض المجلات و الجرائد على عاتقها مهمة التعريف بالآداب الأجنبية. من أمثلتها عند الغرب "المجلة البريطانية" التي كانت أعدادها الصادرة بين عامي (1825–1840)

---

[*]– يطلق عصر الانحطاط على الفترة الممتدة بين عامي (1259–1789)، أي ما بين غزو "هولاكو" لبغداد و غزو "نابليون" لمصر. و لا نسميها انحطاطا إلا تجاوزا لأنّها تسمية خاطئة في الأساس، إذ في هذه الفترة التمعت ظواهر هي من موروث العصر العباسي، تتمثل في الاشتغال بعلوم اللّغة و الفقه و المعاجم و السيّر...إلخ. كما ظهر بعض الشعراء المجيدين ك: "شرف الدين البويصري" و "صفيّ الدين الحلبيّ" و غيرهما ممّن ألفوا قصائد عارضها بعض شعراء عصر النهضة . و يمكن تسمية هذه الفترة بالفترة المتحفية . ينظر: بول شاءول، الترجمة من التفاعل إلى الفعل الثقافي، ص 190، 191.

[1]– المرجع نفسه، ص 190.

[2]– المرجع نفسه، ص 193.

[3]– علي القاسمي، علم المصطلح، ص 147.

[4]– محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 110.

[5]– عبده عبود، هجرة النصوص، ص 33، 34.

موضوعاً لدراسة قيمة لـــ"كاتلين جونس K. Jones". و مجلة "السنة الأدبية L'année Littéraire" التي درس أعدادها الصادرة بين عامي (1754–1790)، "بول فان تيجم P.F. Tigume"[1]. أما في البلاد العربية، فقد ظهرت مؤخراً مجموعة من المجلات و الدوريات مهمتها الأولى هي التعريف بالآداب الأجنبية من خلال نشر أعمال مترجمة من أنواع أدبية مختلفة كالشعر، القصة، و المسرحيةّ...إلخ. وكذا تقديم دراسات نقدية حولها و بحث صلات الأدب العربي بهذه الآداب في الحالين: مرسلاً و مستقبلاً. كان من أبرزها: مجلة "الآداب العالمية" و مجلة "الموقف الأدبي" الصادرتان عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، مجلة "عالم الفكر" التي تصدر عن وزارة الإعلام بدولة "الكويت"، و مجلة "نزوى" الصادرة عن مؤسسة عمان للصحافة ...إلخ. ستأتي إحالات في هذا البحث إلى بعض أعداد هذه المجلات.

١ – ٤ – أدب الرحلة:

لقد عرف الإنسان الرحلة منذ القديم باختلاف دوافعها و تنوّع أساليبها. و مهما كانت شخصية الرّحالين و مواصفاتهم، إلا أن كتاباتهم جميعها "تصف الكثير من عناصر ثقافة البلدان التي ذهبوا إليها، و أحوال الشعوب التي اختلطوا بها، سواء كانت الرحلة فعلية أو من نسيج قصص الخيال"[2]. و بما أن الرحالة –كما يقول "شوقي ضيف"– يكتب "بمخيلة القصاص الذي يسند الواقع بالخيال و الحقيقة بالأسطورة"[3]، فإن كثيرا من كتابات الرحالين بشكل عام تتضمن –بموجب ذلك– عناصر إبداعية جمالية، و في مقدمتها، اعتماد الأسلوب القصصي و روعة الوصف و دقته. فآداب الرحلات هي أعمال فنيّة تقدم خدمات جليلة في تعارف الشعوب و تواصلها، إذ تلعب دورا فعالا "في تقديم صورة«الغير» لقرائها. و ترسيخ مجموعة من الانطباعات العامة، و التصورات عن الشعوب الأخرى، صادقة كانت أم خاطئة"[4]. و من أشهر الرحالة الغربيين "هيرودوت Hérodote" عند الإغريق، و خلفه طائفة من مؤرخي الإغريق، أبرزهم "بلوتارك Bleuterke" الذي اهتم بتاريخ اليونان و الرومان، و منه استمد "شكسبير" كثيرا من مسرحياته. و كذلك "مركوبولو Merkopollo" في عهد الحروب الصليبية[5]. أما عند العرب، فإنّ أشهرهم: "ابن بطوطة" و "ابن جبير"[*].

---

[1]– ينظر: ماريوس فرنسوا غويّار، الأدب المقارن، ص 32، 33.

[2]– حسين محمد فهيم، أدب الرحلات، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، يونيو 1989، ع138، ص 15.

[3]– شوقي ضيف، الرحلات، ط4، دار المعارف، القاهرة (مصر)، (د،ت)، ص 6 (المقدمة).

[4]– حسين محمد فهيم، المرجع السابق، ص 8 (المقدمة).

[5]– ينظر: شوقي ضيف، المرجع السابق، ص (8–10).

[*]– يمكن العودة إلى بعض الدراسات القيّمة التي تتعلق بأدب الرّحلة، من حيث المفهوم و الخصائص =

و الجدير بالذكر أنّ أدب الرحلة قد فقد قيمته الكبرى التي كانت له في الماضي، حيث كان "للرحلات في الزمن القديم قيمة تاريخية و فنيّة و أدبية رائعة أما في عصرنا الحاضر فوسائل المواصلات الحديثة، ووسائل النشر و التداول و البحوث العلمية المشتركة و وسائل الإعلام المتقدمة قربت المسافات و زادت من محصول التبادل و الاتصال و التفاعل"[1]. تأتي في مقدمة هذه الوسائل كلّها "الانترنيت".

٢ – رجال الأدب من مترجمين ووسطاء:

٢–١– المترجمون:

لقد تحدثنا فيما سبق عن الترجمة باعتبارها أهم وسيط و أنجع وسيلة لتحقيق الانتشار فالعالمية. لكنّا، هنا، نخص بالحديث المترجمين ذوي الشخصيات الأدبية القويّة، أو ما يُعرف بالمترجمين المبدعين، إذ وجد –في الحقيقة– نوعان من المترجمين هما: المترجِم الناقل، و المترجم المبدِّع وجب التمييز بينهما، أي بين "المترجِم الناقل، الذي يكون مجرد وسيط، و المترجم المبدع الذي ينقل فيبتكر و يثري و يستقل و يختصر"[2]. فهذا المترجم المبدّع له تأثيره الخاص بالإضافة إلى تأثير ما ترجم. لاسيما إذا ترجم أعمالاً فنيّة على قدر كبير من الأهمية. من أمثلة هؤلاء المترجمين: "لوتورنور Lotourneure" الذي ترجم لـــ"يونغ Young" و "أسيان Assiane" و "شكسبير". و كذلك "جان باتيست سوار J. P. Sware" الذي ترجم الأدب الانجليزي إلى اللّغة الفرنسية مع كثير من التحوير للنّصوص الأصلية مسهماً بذلك في إدخال ذاك الأدب إلى فرنسا[3]. أما في "الشرق"، فإنّ من أمثلة المترجمين ذوي الآفاق المعرفية الواسعة " أبا المعالي نصر الله" مترجِم كتاب (كليلة و دمنة) إلى الفارسية. الذي يقول عنه و عن ترجمة "محمد غنيمي هلال": "ترجمته الفارسية لكليلة و دمنة تختلف كثيراً على الأصل العربي لابن المقفع، و كان لهذا الاختلاف تأثيراً كبيراً في الأدب الفارسي الحديث، و لم يأت هذا التأثير من الأصل العربي مباشرة، و لكنه صدر عن ثقافة واسعة للمترجم استطاع بها أن يستهوي

= و الأنواع و أشهر الرّحالة العرب، مثل:

– أحمد رمضان أحمد، الرحلة و الرحالة المسلمون، (د،ط)، دار البيان العربي للطباعة و النشر و التوزيع، جدة (السعودية)، (د،ت).

– حسين مؤنس، ابن بطوطة و رحلاته (تحقيق و دراسة و تحليل)، (د.ط)، دار المعارف، القاهرة (مصر)، (د،ت).

[1]– أحمد زلط، قضايا و اتجاهات الأدب المقارن، (د،ط)، هبة النيل العربية للنشر و التوزيع ، (مصر)، (د،ت)، ص 114.

[2]– محمد الديداوي، مفاهيم الترجمة المنظور التعريبي لنقل المعرفة، ص 16.

[3]– ينظر: ماريوس فرنسوا غويار، الأدب المقارن، ص 36، 37.

قومه بأسلوبه في الترجمة، و أن يحملهم على محاكاته"[1]. فاتساع ثقافة "أبي المعالي" جعلته يبتعد عن النص الأصلي، نص "ابن المقفع"، و يصرف قومه عن محاكاته ليصبح نصه هو النص المعتمد.

٢-٢- الوسطاء:

يسهم الوسطاء في بلد ما بتسهيل "انتشار المؤلفات و الأفكار و الأشكال الفنّية العائدة إلى بلد آخر، و اعتمادها من قبل ذاك البلد"[2]. و ينبغي أن يتمتع الوسيط بـــ"ثقافة واسعة و أسلوب قوي، ليترك أثرا في قومه"[3]. و يكون الوسيط فردا أو جماعة.

بالنسبة للنّوع الأول من الوسائط، فقد وُجِد في الغرب عدد من الوسطاء الأفراد مثل الألماني "بود Boude"، الانجليزيان "تايلور Tayloure" و "كراب Krabe" اللذين كاناً وسيطين حقيقيين بين الأدبين الألماني و الانجليزي. و في فرنسا نجد كل من: "لابلاس Laplace"، "سوار" و "لوتورنور" الذين كانوا رواد الأدب الانجليزي و المبشرين به. فهؤلاء الأشخاص و كثيرون غيرهم، عملوا على تسهيل انتشار و رواج بعض المؤلَّفات الأجنبية إما في بلادهم التي وُلدوا فيها أو في البلاد التي عاشوا فيها[4]. و هم في الغالب، إما مهاجرين أو رحالة أو منفيين. على أنّ أبرزهم على الإطلاق الأديبان "مدام دي ستايل" و "فولتير Foltiere".

لقد مثّل الأديب الفرنسي "فرنسوا ماري أرويه F· M. Outihe" الملقب بـــ"فولتير"، نقطة تحوّل بارزة في الفكر الأدبي في القرن الثامن عشر.بعد أن حمل بعد "عودته من انجلترا ١٧٢٩، اسم شكسبير، و قدمه لقراء الأدب في فرنسا و جنوب أوروبا و ساعد على الانتشار الواسع لعبقريته المسرحية"[5]. أما "مدام دي ستايل"، فقد أطلعت الفرنسيين على الأدب الألماني من خلال "كتابها الشهير «عن ألمانيا» (١٨١٤)"[6]. هذا الكتاب الذي لقب بـــ"إنجيل الرومانطيقيين، لأن كثيرين من الكتاب عرفوا من خلال صفاته الأدب الألماني، و تذوقوه و قلدوه كذلك"[7]. فكل تلك الهجرات و ذلك الاغتراب كما في النّماذج البشرية الفرنسية السابقة كان لها إسهاماتها الكبيرة في تهيئة مستقبل فرنسا الروحي و الأدبي، حيث شهدت فرنسا ظهور المذهب الرومانسي. صحيح أن هذه الهجرات ليست وحدها صاحبة الفضل في ذلك، لكنّها مع

1- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن،ص 111.

2- ب.فان تيغيم، الأدب المقارن، ص 130.

3- محمد غنيمي هلال، المرجع السابق، ص 112.

4- ينظر: ب. فان تيجم، المرجع السابق، ص 130 ،131.

5- أحمد درويش، نظرية الأدب المقارن و تجلياتها في الأدب العربي، ص 235 .

6- ماريوس فرنسوا غويار، الأدب المقارن، ص 40.

7- ب. فان تيغم، المرجع السابق، ص 131.

ذلك، عملت على تفعيل الموروث الفرنسي و تسريع ذلك[1]. أما في الوطن العربي، فقد وُجد فيه على مرّ التاريخ وسطاء أسهموا في التعريف بالآداب الأجنبية. نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر "عبد الله بن المقفع الذي كشفت كتاباته و ترجماته عن مدى ما وصل إليه تأثير الأدب الفارسي و الثقافة الهندية في الأدب العربيّ"[2]. و في العصر الحديث، "توثقت عرى الاتصال بين الثقافة العربية و الثقافات الأوروبية المختلفة، وقامت شخصيات أدبيّة لها خطرها بتأصيل هذا الاتصال بفضل معارفهم الثقافية الواسعة في شتّى المعارف و العلوم، من أمثال: علي مبارك و رفاعة الطهطاوي، عباس محمود العقاد"[3] و آخرون غيرهم كثيرون.

أما النّوع الثاني من الوسائط، فيتكون من مجموعات أو أوساط اجتماعية، حيث يضم: مجموعة من الأصدقاء، نوادٍ أدبية، صالونات، و بلاطات الأمراء... إلخ، تعمل جميعها على تيسير تأقلم بعض الأعمال الفنّية الأجنبية و بعض الأفكار، و كذا تسويغ استعمالها. من أمثلة المجموعات الأصدقاء: "ستندال Sandell"، "جاكموند Jackmonde"، "ميريمه Mirimihe"، الذين اجتمعوا عام 1825م لقراءة "شكسبير" و "أسيان" و التتلمذ عليهما[4]. أما الصالونات، فإنّ أوّل من عرفها كان فرنسا، " في القرن السابع عشر، وازدهرت و كثرت في القرن التالي له، و اكتسبت طابعا عالميا بمن كانوا يترددون عليها وبالقضايا التي يتداولها السامرون"[5]. كان أقدم صالون في فرنسا و كامل أوروبا هو صالون (دي رامبويه). و من باريس انتقلت عادة الصالونات إلى باقي عواصم العالم بحيث عملت على التعريف بالآداب الأجنبية و دفع الأدباء المغمورين إلى عالم الشهرة و الخلود. إلا أنّ أهم الصالونات الأدبية على الإطلاق هو صالون "مدام دي ستايل" في قصر (كوبيه)، الذي فتح أبوابه في فترات متقطعة بين عامي (1795-1811) لبعض النزلاء المشهورين من جنسيات مختلفة، فكان (كوبيه) خلال هذه الفترة بوتقة حقيقية انصهرت فيها القوميات المختلفة، و فيها تبلورت أسس و عوامل أدب جديد. ويمكن أن نضيف إلى هذه الصالونات، أوساط اجتماعية أخرى أكثر اتساعاً مثل قصور الأمراء كقصر "فريدريك الخامس" في الدانمرك. و أحيانا أخرى مثـــل المدن كمدينة "ليون" في القرن السادس

1- ينظر: ماريوس فرنسوا غويار، الأدب المقارن، ص 43، 44.

2- إبراهيم عبد الرحمن، الأدب المقارن بين النظرية و التطبيق، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجان، (مصر)، (د،ت)، ص 65.

3- المرجع نفسه، ص 66.

4- ينظر: ب. فان تيغم، الأدب المقارن، ص 133.

5- الطاهر أحمد مكي، في الأدب المقارن دراسة نظرية و تطبيقية، ط5، مكتبة الآداب، القاهرة (مصر)، 2002، ص 89.

عشر[1].

أما في الشرق، فإننا لا نعدم الأمثلة على هذا النّوع من الوسائط لاسيما في العصر الحديث. ففي بداية النهضة العربية شهدت مصر مثل هذه الصالونات تأسيًا و تأثرًا بفرنسا، بحيث ظهر في القاهرة أوّل صالون معروف في الوطن العربي، كان في قصر الأميرة "نازلي فاضل" و بإشرافها. على أنّ أشهر الصالونات الأدبية و أبرزها صالون الأدبية "مي زيادة" (1886–1941)[2]. و قد ترددت عليه مجموعة متباينة من المبدعين وهم كما يقول "الطاهر أحمد مكي": "يمثلون تشكيلة متنافرة و عجيبة، في مجالات الفكر و الأدب و السياسة، بينهم المؤمن والملحد، و المسلم و المسيحي، و الذكي و نصف الذكي، و المرتبط بالماضي، و من لا يتجه لغير المستقبل، و المجدد و المقلد، و أصحاب الثقافة العربية و حدها، أو الأجنبية وحدها، و الجامعون بين ثقافات عديدة"[3]. لعل هذا التباين هو ما جعل هذا الصالون أشهر صالون عربي. و قد وجدت بعض المحاولات لإقامة صالونات أدبية بعد غلق هذا الصالون لكنّها باءت بالفشل لتغيّر الحياة الاجتماعية المصرية و في هذا الشأن يقول "الطاهر أحد مكي": "حاولت بعض المتأدبات في مصر و سورية إقامة مثل هذه الصالونات، و نسين أن الزمن غير الزمن، و أن الناس غير الناس، فجاءت محاولتهن تقليدا شائها، يفتقد الأصالة و الغاية، و انتهى كل شيء إلى لا شيء"[4]. فتوقفت بعدها عادة الصالونات الأدبية، و في المقابل قويّ نشاط المجلات و الدوريات.

ب– العوامل العامة: هي عوامل مساعدة على تحقيق العالمية، لكنّها بخلاف العوامل السابقة ليست فنيّة. يمكن إجمالها في النقاط الأتية:

1 – الإحساس بقصور الأدب القومي:

إنّ شعور ذوي المواهب الناضجة بقصور أدبهم القومي على تلبية حاجات عصرهم يعتبر نقطة البدء في التأثر و التجديد. فعندما يسأم المبدعون من المألوف من تقاليد أدبهم و صوره الفنّية، ينصرفون للبحث في الآداب الأخرى عمّا من شأنه إثراء أدبهم و تطويره و هو ما يؤدي في أحيان كثيرة إلى ظهور الصراع المألوف بين أنصار القديم و أنصار الجديد. حيث يرفض الموالون للقديم كل ما هو وافد بحجة الحفاظ على الهويّة و الثقافة القومية، متجاهلين قاعدة لا تقبل الاستثناء، هي أن عملية التأثير و التأثر من طبيعة كل أدب، إذ لا وجود لأدب أصيل بشكل

1– ب. فان تيغم، الأدب المقارن، ص 133، 134.

2– ينظر: الطاهر أحمد مكي، في الأدب المقارن دراسة نظرية و تطبيقية، ص (95– 99).

3– المرجع نفسه، ص 103.

4– المرجع نفسه، ص 108.

مطلق. كما أنّ تواريخ الآداب أثبتت أنّ عصور ازدهارها و نهضتها هي تلك التي خرجت فيها تبتغي المزيد و الاغتناء من غيرها. مع ملاحظة هامة، هي أنّها في كل ذلك، لا تأخذ كل جديد، و إنّما تأخذ دائما كل ما هو قيّم، و ما لا يتعارض مع طاقاتها الحيوية و الفنيّة[1]. و قد أشرنا سابقاً عند الحديث عن الترجمة عن ضرورة مراعاة "النّوعية" و "الانتقائية".

٢ - *الهجرات:*

كانت الهجرات في القديم نتيجة "اضطرابات طبيعية أو سياسية، تنتقل بسببها جماعة من بلد إلى بلد آخر، فتؤثر في أدب البلد الآخر و تفكيره"[2]. و الأمثلة كثرة على ذلك، منها ما يُعرَف في أدبنا العربي بأدب المهجر[*]. مع أنّ العملية هنا معكوسة، ذلك أنّ أدباء العرب المهاجرين إلى أمريكا تأثروا بدل أن يؤثروا.

٣ - *الحروب و الغزو:*

إنّ الغزو كان شائعاً خاصة في القديم، و يكون عادة نتيجة للحروب و قد يمهد للهجرات. و مثاله ما كان مثلاً بين العرب و الغرب، فرغم وجود صلات بينهما آخذة شكل الحوار و الهجرات، إلا أنّ أثرها كان محدوداً، و لم يتعمق إلا بعد الفتح الإسلامي. فقد تغيرت به الروح الإيرانية في كثير من خصائصها العقدية و الفكرية و الأدبية. أما الحروب، فمن أبرز أمثلتها "الحروب الصليبية". فبسببها عرفت فرنسا القصص الشعبية العربية و الشرقية و أصبحت تلك القصص المقتبسة نواة لنوع أدبي جديد في فرنسا هو "Fableau" و هو قصة شعرية[3]. و يمكن إضافة عاملين آخرين لهذه العوامل، هما: الحجّ و التجارة.

1- ينظر: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 99، 100.

2- المرجع نفسه، ص 101.

*- لقد أشار "محمد عبد المنعم خفاجي" إلى تشابه هجرة الشعر العربي إلى أمريكا بشقيها (الشمالي/ الجنوبي)، و هجرة الشعر إلى بلاد الأندلس أوائل القرن السابع الميلادي. و خلص إلى أنّ الشعر المهجري ِصنو للشعر الأندلسي، يقول موضحا: "...فالشعر المهجري صنْو الشعر الأندلسي، كلاهما عاش في بيئة جديدة، و أحدث أثراً كبيراً و دوياً ضخماً في الشعر العربي كله، و كان مدرسة تجديدية كبرى شملت شتى مقومات الشعر و عناصره و أصوله، و إن اختلفت الهجرتان: فالهجرة إلى الأندلس كانت في ظلال دولة عربية قوية قامت هناك، و الهجرة إلى العالم الجديد كانت في ظلال حياة المهاجرين الغرباء الضعفاء الذين لا يملكون شيئًا من أمور المجتمع الذي يعيشون فيه في أرض العالم الجديد؛ و إن كانت قيمة الشعر المهجري تكاد تعادل قيمة الشعر الأندلسي: ثراء و شمولا و تجديداً". محمد عبد المنعم خفاجي، مدرسة شعراء المهجر، مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، الرياض (السعودية)، فيفري 1982، ع58، ص70.

3- ينظر: محمد غنيمي هلال، المرجع السابق، ص 57، 58، 60، 102.

الفصل الثانـي

أثر عالمية الأدب في تطوّر الأدب قبل العصر الحديث

1- أثر عالمية الآداب الأجنبية في تطور الأدب العربي:

أ- دور عالمية الأدب اليوناني في الأدب العربي.

ب- دور عالمية الأدبين الفارسي و الهندي في الأدب العربي.

جـ- دور عالمية الأدب التركي في الأدب العربي.

2- أثر عالمية الأدب العربي في الآداب الأجنبية:

أ- دور التراث القصصي العربي في ظهور القصة الغربية.

ب- دور الشعر الأندلسي في شعر التروبادور و الشعر العبري.

3- أثر عالمية الأدبين اليوناني و اللاتيني في ظهور الآداب الأوروبية و تطوّرها.

لقد لعبت عالمية الأدب قبل العصر الحديث دوراً معتبراً في تطوّر الآداب على اختلافها مثل: الأدب العربي، الأدب التركي، و الأدب الأوروبي بشكل عام. و في هذا المقام سنجعل الأدب العربي محور هذه الدراسة على النّحو الآتي:

1- أثر عالمية الآداب الأجنبية في تطوّر الأدب العربي:

يرجع احتكاك العرب بغيره من الأمم إلى العصر الجاهلي، و تأتى لهم ذلك بطرق عدّة في مقدمتها الدين، إذ كان هذا الطريق أحد "أهم طرق نفوذ الثقافة الفارسية في عالم العرب الجاهلي"[1]. و قد أعانه على ذلك الاحتكاك موقعه الجغرافي حيث "انفردت الصحراء العربية بين صحاري العالم أجمع بأنها أحيطت منذ القدم بأرقى حضارات العالم القديم. ففي الشمال ازدهرت حضارة مابين النهرين وحضارات الإغريق و الكنعانيين و الآراميين وجزر بحر إيجه، وفي الغرب ازدهرت حضارة المصريين القدماء، و في الشرق كانت الحضارة الفارسية ومن ورائها الحضارات الآسيوية الأخرى، و في الجنوب كانت حضارة اليمن"[2]. فكانت أولى مظاهر التأثّر، ظهور ألفاظ أجنبية في لغتهم. و تعدى ذلك إلى الشعراء بحيث وظّف بعضهم ألفاظاً أجنبية في أشعارهم. و قد تتبع "آذرتاش آذرنوش" عددا منهم، محصيا ما يعادل مئة و عشر كلمات مع دلالاتها للتدليل على تأثّر العرب بالفارسية. من هؤلاء الشعراء: "النابغة الذبياني"، "طرفة بن العبد"، "عمرو بن كلثوم"، "عروة بن الورد"، "علقمة"، و "الأعشى" الذي كان أكثرهم تفاعلا مع الثقافة الفارسية[3]. من أمثلة الكلمات الفارسية الواردة في ديوانه أكثر من مرّة كلمة "الأبلق" إذ يقول في إحدى قصائده:

جـــار ابن حيّا لمـــــن نالته ذمته ... أوفى وأمنع مـــن جـــــار ابن عمّار
بالأبلق الفرد مــــــن تيماء منزله، ... حصن حصين وجـــــار غير غدّار[4]

و الظاهر أن تأثّر الأدب العربي بغيره من الآداب كان ضعيفاً جداً زمن الجاهلية، حيث تجلى في العلاقات اللّغوية بين العرب والفرس، و في المقابل لا وجود لما يثبت تأثير الأدب العربي في باقي آداب الأمم المجاورة في تلك الفترة. و يرجع ضعف التفاعل بين الأدب العربي وهذه الآداب في الحقيقة إلى طبيعة العرب أنفسهم، و في هذا الشأن يقول "عثمان موافي": "و مهما يكن من أمر، فإن أصحاب الأدب العربي في هذه الفترة، لم يكونوا من أنفسهم وحدة

[1]- آذرتاش آذرنوش، سبل نفوذ الفارسية في ثقافة عرب الجاهلية و لغتهم، تر: محمد ألتونخي، (د، ط)، المجمع الثقافي، أبو ظبي (الإمارات)، 2004، ص 262.

[2]- محمد عبد الرحمن مرحبا، أصالة الفكر العربي، ط2، دار عويدات، بيروت-باريس، 1983، ص163.

[3]- ينظر: آذرتاش آذرنوش، المرجع السابق، ص (185-220).

[4]- الأعشى، الديوان، (د،ط)، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت (لبنان)، 1980، ص 69.

متماسكة بحيث يستطيعون بسببها أن يؤثروا في جيرانهم. و لكنهم على العكس من ذلك قبائل متنافرة، تقضي حياتها في صراع و تطاحن من أجل البقاء، أضف إلى ذلك أن أدبهم صورة صادقة لحياتهم، و بيئتهم، يعبر عن مثلهم وقيمهم، وعاداتهم وتقاليدهم، و من ثم فقد كان من الصعب على غيرهم من الأمم تذوقه والتأثر به"[1]. وإذا كان الأدب العربي في هذه الفترة لم يؤثر في الآداب الأخرى للأسباب التي ذكرها "عثمان موافي"، فإنّ تأثّره كذلك بهذه الآداب– لهذه الأسباب و لغيرها– كان ضئيلاً جداً إن لم نقل معدوماً، حيث استمر الأدب العربي محافظاً على طابعه العربي حتى العصر الأموي رغم صلات العرب الوثيقة بجيرانها في هذا العصر، وزيادة التأثيرات الأجنبية بانتشار الإسلام وانضواء العديد من الدول الأجنبية تحت لوائه. غير أن الحال لم يستمر على هذا النّحو، من محدودية في التأثير والتأثر، بل قويت قدرته على التفاعل مع آداب تلك الأمم، تجلى بصورة واضحة في العصر العباسي وذلك لزيادة النفوذ الأجنبي في هذا العصر خاصة الفرس ثم الأتراك على شؤون الدولة. و نقلهم تراثهم و حضارتهم إلى البيئة العباسية، و ازدهار حركة الترجمة عن اليونانية و الفارسية و الهندية و غيرها من اللّغات الأجنبية[2]. و قد كان اختلاط العرب بالأمم التي أسلمت، أو التي اتصلوا بها أثناء فترة الفتوحات الإسلامية " اختلاط قتال وحروب ومعارك أولاً، ثم اختلاط حضارة وثقافة و أفكار بعد ذلك. و من هنا كان التأثير والتأثر، و من هنا كان التفاعل و الإخصاب، و كان الأخذ والعطاء"[3]. و إن تحقق فعلا تأثّر الأدب العربي بالآداب الأجنبية، إلا أنّه لم يتعامل معها بنفس الطريقة ولم يعطها نفس القدر من الأهمية. وهو ما سنتبيّنه في الآتي:

أ– أثر عالمية الأدب اليوناني في الأدب العربي:

إنّ اليونان من البلدان التي كان للعرب صلات ثقافية بها. فقد أخذ العرب "من ألوان الثقافة اليونانية علماً و منطقا و فلسفة و حكمة"[4]، إلا أنّ هذه الصلات –بحسب أغلبيّة الباحثين– لم تشمل الجانب الأدبي. و يستند المنكرون لتأثير الأدب اليوناني في الأدب العربي إلى جملة من المعوقات و الأسباب، يجملها "إحسان عباس" بقوله: "أن العرب كانوا يرون لهم في شؤون الشعر والبلاغة و الفصاحة تفوقاً يميّزهم عن سائر الأمم، سواء أكان لهذا الشعور ما يسوغه أم لا، و أنهم لذلك كانوا يشعرون أن لا حاجة بهم إلى أخذ تراث الأمم الأخرى،

1– عثمان موافي، التيارات الأجنبية في الشعر العربي ، ص 411.

2– ينظر: المرجع نفسه، ص 411، 412.

3– محمد عبد الرحمن مرحبا، أصالة الفكر العربي، ص 164.

4– محمود تيمور، القصة في الأدب العربي و بحوث أخرى، (د،ط)، منشورات المكتبة العصرية، صيدا/بيروت (لبنان)، (د، ت)، ص 59،58.

خضوعاً لهذا اللون من الاكتفاء الذاتي. ثم إن الأدب اليوناني، سواء أكان ملحمياً بطولياً أو مسرحيا أو غنائياً، كان يتكئ على تراث وثني(*)، يتعارض تماماً و التوحيد الصارم، و لهذا لم يكن في الإمكان ترجمته، فإذا ترجم منه شيء–مهما يكن قليلاً– فلا بد من تحويره ليتفق والروح التوحيدية. و لما كان العرب يعتقدون أن تميزهم يرجع في الدرجة الأولى إلى القدرة على التعبير، و لما كان عصر الترجمة قد واكب ظهور الشعوبية التي تعيب على العرب تخلفهم في شتى الميادين، لم يشأ هؤلاء العرب أن يقروا بحاجتهم إلى معرفة ما لدى الأمم الأخرى من أدب، فإن مثل هذا الإقرار يسلبهم أبرز أنواع التفوق، أعني الميدان الأدبي"[1]. فالأسباب إذا ثلاثة: الشعور بالاكتفاء الذاتي الناجم عن الإحساس بالتفوق، الشعوبية، وأخيراً المضمون الوثني.

يمكن أن نضيف إليها بعض المعيقات كالأسطورة، التي كانت " الحجاب الكثيف دون فهم الشعر اليوناني و تذوقه"[2]. وكذا مقولة "الجاحظ" المتعلقة– بصعوبة ترجمة الشعر و اقتصار فضيلته على العرب(**). فقد كان لها صدى في عصره ورددها عدد ممّن جاؤوا بعده. و هي – فيما يرى "إحسان عباس"– من شأنها أن تنفر الناس من ترجمة الشعر إلى العربية و تثبط كل محاولة للتعرّف على آداب الأمم الأخرى بدعوى التفوّق العربي في مجال الشعر. كما أن "الجاحظ" يدرك تمام الإدراك بأنّ لغير العرب شعراً كذلك. لكن مقولته تلك كانت على سبيل التغليب، اتخذها سندا يدافع به عن العرب ضد الشعوبية، و به يثبت فضيلة العرب وتميّزهم عن سواهم. فحين تهفت حدّة الشعوبية يصبح الإقرار بحظ الشعوب الأخرى من

*– يشرح "محمود تيمور" هذه المسألة و يفصّلها ، فيقول: "... ذلك الأدب كان ينطوي على خرافات و أساطير، أكثرها له دعائم وطيدة من عقائد وثنية، و من تعدد آلهة، و فيه حرية شاطحة في تصوير العلاقة بين الإنسان و ربه، و فيه كذلك عرض لصفات الخالق و تصرفاته عرضاً يجعله شبيهاً بالمخلوق في الغرائز و الطباع و ألوان السلوك، و ذلك ما يشعر نحوه العربي بالحرج و الانكماش، فما كان لعربي تأصلت فيه فطرة الدين، وسما بالألوهة عن مضاهاة البشر، أن يرضى عقله، و تستمتع روحه، بأدب فيه آلهة، من ذكور و إناث، للصيد و للخمر وللحب...آلهة يخالطون الناس، و يمارسون حياة الأرض، يتزاوجون و يتناسلون، و يقوم بينهم ما يقوم بين بعض الناس و بعض من تشاحن وصراع". محمود تيمور، القصة في الأدب العربي، ص 60، 61.

1– إحسان عباس، ملامح يونانية في الأدب العربي، ط$_2$، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (لبنان)، 1993، ص 25، 26.

2– المرجع نفسه، ص37.

**– يقول الجاحظ: "و فضيلة الشعر مقصورة على العرب، وعلى من تكلّم بلسان العرب، والشعر لا يستطاع أن يترَجم، ولا يجوز عليه النقل؛ ومتى حوّل تقطّع نظمه وبطل وزنه، وذهب حسنه و سقط موضع التعجب..." عمر بن بحر الجاحظ، الحيوان، ج$_1$، ص 74، 75.

الشعر و الأدب عموما أمراً طبيعياً [1] كما هو الحال عند "ابن خلدون"[*]. و الجدير بالذكر أنّ الرّأي السابق المنكر لتأثير الأدب اليوناني في أدبنا العربي أخذ في التراجع خصوصاً بعد ظهور مصادر جديدة لم تكن معروفة من قبل تظهر أوجه الصّلات بين الأدبين: العربي و اليوناني. فقد ساعدت حركة الترجمة العلمية و الفلسفية الواسعة، خاصة بين القرنين الثاني و الثالث للهجرة، عن اليونانية مباشرة أو بتوسط السريانية، على ظهور كتُب تحوي أقوالاً للفلاسفة و الحكماء، و نوادرهم و كذا نبذاً من سيّرهم. و بفعل حركة الترجمة و النقل و التأليف، شاعت و انتشرت مؤلّفات من مثل: (تاريخ الحكماء)، (الملل والنحل)، (طبقات الأطباء)...إلخ[2]. كان من جملة ما انتقل إلى الأدب العربي ما يعرف بـ"أدب الحكمة Littérature Gnomique". و قد حرص المشتغلون بالترجمة على الفصل بينه و بين "الشعر". فأظهر ذلك أن "طبيعة الشعر المترجَم، كانت شديدة الشبه بالأقوال الحكمية، حتى ليمكن القول إن هذا الشعر لم يترجم إلا لأنه كان يمثل وجها من وجوه الحكمة اليونانية، و أن روعته الشعرية لم تكن هي الحافز الأول على الاهتمام به"[3]. وقد ضمّن بعض الشعراء العباسيين معاني الحكم اليونانية فكان منهم "أبو العتاهية" و "صالح بن عبد القدوس" و "المتنبي" و آخرين غيرهم. و فطن الدارسون القدماء لتأثّر هؤلاء الشعراء بتراث اليونان و بالأخص الأقوال التي قيلت في رثاء "الإسكندر" [4].

كما تعرّف العرب على شاعر اليونان الأوّل "هوميروس" من خلال العلوم و الفلسفة اليونانية، و هو ما يؤكّده "عبد الكبير الشرقاوي" ويعلله بقوله: "تُرجم لأنَّ أفلاطون أو أرسطو أو فلوطرخس أو غيرهم من الفلاسفة و العلماء قد استشهدوا به، أو أثنوا عليه في كتبهم. كما أن كتاب فن الشعر لأرسطو قد ألحقه العرب بالمؤلفات المنطقية لهذا الفيلسوف، و اعتبر جزءاً من الأرغانون، فكذلك صادف العرب هوميروس في بيئة الفلسفة والحكمة"[5]. تضمنت تلك النصوص " شواهد من الشعر الهوميري يستشهد بها المؤلِّف اليوناني لأغراض مختلفة، تمثيلية

1- ينظر: إحسان عباس، ملامح يونانية في الأدب العربي، ص (27- 29).

*- يقول "ابن خلدون": "اعلم أنَّ الشِّعرَ لا يختصُّ باللسان العربيِّ فقط، بل هو موجودٌ في كلِّ لغةٍ، سواءٌ كانت عربيَّة أو عجميَّة. وقد كان في الفُرس شعراءُ وفي يونانَ كذلك، و ذكر منهم أرسطو في كتاب المنطق: أُوميروسَ الشاعرَ وأثنى عليه. و كان في حِميَر أيضاً شعراءُ متقدِّمون". عبد الرحمن بن خلدون ، مقدمة ابن خلدون، ص 661.

2- ينظر: عبد الكبير الشرقاوي، شعرية الترجمة، ص 120،ص 127.

3- إحسان عباس، المرجع السابق ، ص 34.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص (172-176).

5- عبد الكبير الشرقاوي، المرجع السابق، ص 120.

و إقناعية و توضيحية و تزيينية. و كان نصيب هوميروس وافراً في طريقة الاستشهاد هذه، خصوصاً في مؤلّفات أرسطو المترجمة إلى العربية، بل إن الشعر الهوميري يتخطّى موقع الشاهد و المثل ليصير مادة البحث و التحليل في كتابي أرسطو: الخطابة و فن الشعر"[1]. و بالنظر إلى طريقة القدماء في التأليف سواء كانوا عرباً أم يونانيين، حيث لم يُعرَف شيء عن الهوامش و الإحالات، فكان يُدرج الاقتباس دون نسبة أو تعيين. من هنا تظهر حقيقة جلية هي أنّ شهرة "هوميروس" لم تكن نتيجة معرفة وافية لشعره و لقيمته الشعريّة، لأنّ العرب لم يعرفوا سوى نتف في نصوص الفلاسفة و الحكماء ذهبت مذهب الشاهد أو المثل. ونحن نعلم ما يحدث عند انتزاع الشاهد من سياقه الأصلي و إدراجه في سياق جديد، حيث يظلّ الشاهد مرتبطاً بمعناه الأصلي، إلا أنّه تُضاف إليه أو تحرّفه أو تشوشه أو تُغيّره الوظائف التي يقصدها المقتبس. و هو ما حال دون تمكن العرب من تكوين صورة واضحة، لا عن الشاعر و لا عن شعره (خصائصه وأنواعه). فلا يوجد في حدود ما هو معلوم دليل على توفّر ترجمة عربية بأيّ شكل من الأشكال لـــ(الإلياذة) و (الأوديسا) حتى القرن التاسع عشر[2]. ففي "١٩٠٣ أخرجت المطبعة العربية ترجمة شعرية لها بقلم سليم البستاني"[3]. و هي ترجمة كان لها شأن كبير في الأدب العربي على نحو ما سنرى.

و إن اقتصر تأثير عالمية الأدب اليوناني في الأدب العربي على أدب الحكمة فإننا لا نغفل في هذا المقام، الإشارة إلى تأثير من نوع آخر هو تأثير الفكر اليوناني في أدبنا العربي. من أمثلته، تضمين نوع أدبي عربي بمضمون من الفكر السياسي أو الحكمي المنسوب إلى اليونان. حيث زاوج "ابن بطلان" بين "المقامة" و الفكر "الحكمي"، و زاوج "لسان الدين الخطيب" بين "المقامة" و "الفكر السياسي". فالأوّل ضمّن مقامته التي عنونها بـــ(دعوة الأطباء) كثيراً من الآراء الطبيّة والأقوال الحكمية. أما الثاني، فقد اختار عهدين من العهود الثلاث الذي كان "ابن الداية" قد ترجمها وصاغها بعنوان (كتاب العهود اليونانية المستخرجة من رموز كتاب السياسة لأفلاطون) و هما: (عهد الملك إلى ابنه) و (عهد الوزير إلى ولده). صاغ الأول في شكل "مقامة سياسية"، و صاغ الثاني في شكل رسالة عنونها بـــ (الإشارة في أدب الوزارة)، رجع فيها إلى الجو الحيواني متخذاً من (كليلة و دمنة) و ما شابهه من كتُب أنموذجاً، إلا أنّه لم يستمر في ذلك، بل جاء به كتوطئة للقول، محدثا تحويرات على النّص الغربي، مضفيًا عليه مسحة إسلامية[4].

---

[1]- عبد الكبير الشرقاوي، شعرية الترجمة، ص 112.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص (112-115).

[3]- أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، ط7، دار العلم للملايين، بيروت (لبنان)، 1982، ص 372.

[4]- ينظر: إحسان عباس، ملامح يونانية في الأدب العربي، ص (189- 203).

فتحوير النّص الأجنبي يحدث في الغالب حين لا يتوافق مضمونه مع الجانب العقائدي في البيئة المستقبلة.

و بناءً على ما سبق، ندرك أنّ تأثير عالمية الأدب اليوناني كان ضعيفاً جداً، اقتصر على أدب " الحكمة "، و هو أدب كان تأثيره محدوداً على طائفة محدودة من الشعراء العرب.

ب- أثر عالمية الأدبين الفارسي و الهندي في الأدب العربي:

تعتبر بلاد فارس من الدول التي جمعت بينها و بين العرب صلات قوية منذ القدم، يمكن إرجاعها إلى العصر الجاهلي. تجلّت أولى مظاهرها -كما مرّ بنا- في الجانب اللّغوي. و بعد ظهور الإسلام واتساع الفتوحات الإسلامية التي من ضمن ما شملت بلاد فارس، تعززت العلاقة بين الأمتين و أصبحت من أوثق الصلات على الإطلاق، ذلك أنّ الفرس قد "انتقلوا إلى العرب ذاتاً و معنى و وطناً، فاندمجوا فيهم و امتزجوا بهم و أثروا بأنفسهم في دينهم و لغتهم من غير طلب و لا وساطة"[1]. و هو ما شكّل في النّهاية "الأمة الإسلامية، و لم يبق للفرس إلا نسبهم بعد أن دخلوا في الإسلام وتعلموا اللغة العربية"[2]. فاندمجوا مع العرب اندماجاً كاملاً، لا أدلّ على هذا الاندماج، بروز ظاهرة هامة تتمثل فيما يعرف بـ"أصحاب اللسانين". و هم فئة من الأدباء و البلغاء عبّروا باللّغتين: الفارسية و العربية، نذكر منهم: "قابوس بن وشمكير الزياري"، "مسعود سعد سليمان" الذي اشتهر بالحبسيات في الأدب الفارسي، "جامعي" الذي جمع الشعر العربي و الشعر الفارسي فيما يسمى بـ"الملمعات"، "رشيد الدين الوطواط " صاحب كتاب (أبكار الأفكار في الرسائل و الأشعار)، و "عمر الخيام"[3].

لقد قدّم الفرس للعرب خدمات جليلة، فبعد إقصائهم من الأمور القيادية انصب اهتمامهم في أمور أخرى كالنّحو و الأدب وغيرهما، و في هذا الشأن يقول "أحمد حسن الزيات": "و انصرف العرب إلى سياسة الملك و قيادة الجند و أقصوا عنهما الموالي، فعكف هؤلاء على تحصيل العلوم الشرعية و اكتساب الفنون الأدبية، فكان منهم رواة الحديث، و حملة الفقه، وكتبة الدواوين، و قالة الشعر، وعلماء النحو و اللّغة، و بذلك اتصلوا بسببنا، و فنى أدبهم في أدبنا"[4] . فأدب الفرس و هو ما يهمّنا هنا صار جزءً من أدب العرب و تراثهم.

1- أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، (د،ط)، دار نهضة مصر للطباعة و النّشر، القاهرة (مصر)، (د، ت)، ص 102.

2- حسين مجيب المصري، صلات بين العرب و الفرس و الترك، ط1، الدار الثقافية للنشر، القاهرة (مصر)، 2001، ص 49.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص (115- 142).

4- أحمد حسن الزيات، المرجع السابق، ص 102.

و الجدير بالذكر أن اللّغة الفهلوية أو البهلوية، التي نقلت التراث الفارسي للأدب العربي، هي ثاني لغة في الفرس(*). أما بخصوص نتاجها الشعري فإننا "لا نكاد نجد في التراث الفارسي القديم شعراً فارسيًا سوى بعض التراتيل الدينية التي وردت في كتاب الأفستا، و هذه ذات موسيقى غير واضحة"[1]. و قد اختلف كثير من الباحثين حول حقيقة وجود شعر فارسي قبل الفتح الإسلامي لإيران، بحيث تباينت الآراء، فمنهم من أقرّ بظهور شعر فارسي بعد تقليد الفرس للشعر العربي و أخذهم أوزانه، و منهم من أقرّ بوجود شعر فارسي قبل ذلك. على أنّ أوّل من لمح وجود الشعر في تراث الساسانيين هو "أندرياس"، و ذلك بعد اطلاعه على نقوش الملك "شابور" في حاجي آباد[2]. و بعد ظهور الفارسية كلّغة أدب،كان من أبرز ما ألِّف فيها (الشهنامة) لــ"الفردوسي" في أواخر القرن الرابع الهجري. و توالى ظهور مبدعين في هذه اللغة، وتعددت أنواعها الأدبية، فنظمت الملاحم و ظهر الغزل الفارسي كما ظهرت الرباعيات. هذا إلى جانب الأنواع التقليدية كالقصيدة و المقطوعة التي أخذها الفرس عن العرب. و أصبحت هذه الأنواع الأدبية قوالب جديدة لألوان رائعة من الشعر ظلت محتفظة على أثر العربية عليها في مفرداتها اللّغوية وفنونها الأدبية. و لم يمض وقت طويل حتى ألفت الكتب باللّغة الفارسية و أصبحت هذه اللّغة شريكة اللّغة العربية في التعبير عن الفكر والحضارة الإسلاميتين[3]. هكذا تكتمل صورة الأدب الفارسي فماذا عن تأثيره في الأدب العربي؟

لقد ذكر "ابن النديم" في كتابه (الفهرست)، مجموعة من المترجمين الذين أسهموا في نقل التراث الفارسي و من ضمنه الأدب إلى التراث العربي، و أبرزهم "عبد الله بن المقفع"، فقال عنه " كان أحد النقلة من اللسان الفارسي إلى العربي مضطلعا باللغتين فصيح بهما. و قد نقل عدة كتب من كتب الفرس منها؛ كتاب خداينامه في السير... كتاب كليلة و دمنة "[4]. و تجدر الإشارة إلى أن اللّغة الفارسية التي ترجم منها التراث الفارسي و التي تحدّث عنها

* – كانت أوّل لغة هي "لغة مسمارية كتبت بها النقوش المنحوتة في الصّخر في العهد الأكميني". الموسوعة العربية الميسرة، ط2، دار الجيل، (بيروت–القاهرة– تونس)، 2001، مج1، ص 131.

1 – محمد عبد السلام كفافي، في أدب الفرس و حضارتهم نصوص و مختارات، (د،ط)، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت (لبنان)، 1971، ص 10 المقدمة.

2– ينظر: لباول هورن، الأدب الفارسي القديم، تع: حسين مجيب المصري، ط1، الدار الثقافية للنشر، القاهرة (مصر)، 1999، ص (40–59).

3– ينظر: محمد عبد السلام كفافي، المرجع السابق، ص (9–12) المقدمة.

4– النديم أبو الفرج محمد بن أبي يعقوب اسحق، الفهرست، تح: رضا تجدد ابن علي بن زين العابدين الحائري المازندراني، ط3، دار المسيرة، القاهرة (مصر)، 1988، ص 132.

"ابن النديم" كانت اللّغة الفهلوية تحديداً و ليست اللّغة الفارسية الحديثة، التي استعانة بالأبجدية العربية في الكتابة مع بعض التحوير والإضافات. حيث استعمل الفرس "الخط العربي مع إضافة بضعة حروف لا وجود لها في العربية، و هي (پ- چ- ژ- گ) لتؤدي أصواتاً خاصة بالفارسية وحدها دون العربية، كما أنهم في النطق بالألفاظ العربية نطقوا ببعض حروفها بلكنة خاصة، فجعلوا الجاء هاء و الثاء سينا و الطاء تاء و الظاء زايا و القاف غيناً"[1]. و الظاهر أنّ أثر عالمية الأدب الفارسي في الأدب العربي كان ضعيفا، فإذا ما استثنينا "كتاب كليلة ودمنة، وهو أثر فارسي هندي، و بعض الحكم و المواعظ الخلقية، التي جاءت في كتابي الأدب الكبير، و الأدب الصغير، و بعض الأسمار والخرافات، التي ترجم أكثرها ابن المقفع لا نجد تأثيراً يذكر للأدب الفارسي في الأدب العربي"[2]. و يعلل "عثمان موافي" هذا الأمر بقوله: "لأن الأدب الفارسي الساساني، الذي يرجع إلى ثلاثة قرون قبل الإسلام، لم يصل إلى العرب منه إلا القليل"[3]. و ربما لكون "صلة الأدب العربي بالأدب الفهلوي في العصر العباسي الأول صلة بأدب تاريخي و ليست صلة بأدب معاصر"[4]. فقد سبقت الإشارة إلى نوع الأدب الذي كان للفرس قبل الفتح الإسلامي. أما بعدها فقد أصبح الكتّاب العرب و الفرس في خدمة أدب واحد، هو أدب الأمة الإسلامية.

لكن الإقرار بضعف التأثير الفارسي في الأدب العربي لا يعني إنكار تأثير أدبنا العربي في الأدب الفارسي[*]. و إذا شئنا تفصيل التأثير الفارسي في الأدب العربي، أمكننا القول أنّ من مظاهره دخول بعض الأساليب التي انتقلت عبر اقتباس الألفاظ الفارسية. و ظهور معاني جديدة في شعر "أبي العتاهية" و "أبي نواس" و غيرهما. و لحق هذا التأثير الأوزان، فعرف الأدب العربي "الدوبيت" الفارسي، أما القوافي فقد عرف "المسمط" و "المزدوج"[5]. أما النثر فقد عرف

---

[1]- حسين مجيب المصري، صلات بين العرب و الفرس و الترك، ص 88.

[2]- ينظر: عثمان موافي، التيارات الأجنبية في الشعر العربي، ص 415.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- عبد الحكيم حسان، صلات الأدب العربي بالآداب الأجنبية ملاحظات حول طبيعة هذه الصلات و ظروفها و آثارها، ضمن: جامعة عنابة، أعمال الملتقى الدولي حول الأدب المقارن عند العرب -عنابة 14-19 ماي 1983-، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون (الجزائر)، 1983، ص 83.

[*]- لقد تطوّر الشعر الفارسي بتأثير من الشعر العربي حيث اتخذ شكلا جديدا في عهده الإسلامي، بعد أن اقتبس الفرس بعض الأوزان الشعرية من الشعر العربي، و هي أوزان توافق طباع الفرس. ثم طوروها و أقاموا منها أنواعا متعددة. و قد اضطروا إلى استخدام المدّ و القصر لتتماشى الألفاظ الفارسية مع الأوزان العربية. و اقتبسوا من العرب ما تعلق بالشعر من فنون بلاغية إلى جانب الأنواع التقليدية كالمقطوعة و القصيدة. ينظر: محمد عبد السلام كفافي، في أدب الفرس و حضارتهم، ص (9-12) (المقدمة).

[5]- ينظر: أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، ص 100، ص 251، ص 252.

كذلك شيئاً من التطوّر بفعل التأثير الفارسي بحيث كان من أبرز ما نُقل عن الفرس كتابا (كليلة و دمنة) و (ألف ليلة و ليلة). و كذا (الشهنامة) التي ضمت "نحو ٦٠, ٠٠٠ بيت على نسق إلياذة هوميروس، و قد تضمنت تاريخ الفرس القديم، نقلها إلى العربية الفتح بن عليّ البنداريّ الأصبهاني نثراً للملك عيسى الأيوبي"[1]. غير أنّ هذه (الشهنامة) و إن أصبحت في الأدب الفارسي " نمطا أدبيا ضرب على قالبه كثير و كثير من شعراء الفرس، و نقصد به الأدب الملحمي"[2]، فإنّ أثرها في الأدب العربي لا يكاد يُذكر. وهو ما يؤكّده "عبد الكبير الشرقاوي" في حديثه عن الترجمات الفارسية، إذ يقول: "و يتجلى للباحث مرة أخرى أن الترجمات الفارسية في القرنين الأولين للهجرة، خصوصا منها ترجمات ابن المقفع، هي التي ذاعت و أثّرت عميقاً في الأدب العربي، و لم يبلغ نص من النصوص المترجمة إلى العربية من سائر اللغات ما بلغ كتاب كليلة و دمنة. و ترجمة البنداري للشاهنامة قد طواها النسيان عند العرب قديما و حديثا"[3]. بناءً على هذه الحقيقة سنقصر حديثنا على أثرين اثنين هما: (كليلة و دمنة) و (ألف ليلة و ليلة) لنتبيّن دور عالمية الأدب الفارسي في نثرنا العربي.

في الواقع، إن كتاب (كليلة ودمنة) أثار الكثير من الجدل، لاسيما ما تعلق بحقيقة أصله. و ذلك رغم تصريح "ابن المقفع" في مقدمة هذا الكتاب بأنّه كتاب هندي الأصل نقل إلى الفارسية[*]. فقد عدّ فريق من الدارسين هذا التصريح تمويها من "ابن المقفع"، و أنّ الكتاب المذكور من تأليفه. مدللين على صواب هذا الرّأي بما أُثر عنه من الحيطة و الحذر في أقواله وأفعاله. و أنّ العادة كانت تقتضي أن يضع المؤلفون الصغار كتبا و ينسبوها إلى السابقين. و بناءً على كل هذا جزموا بتأليف "ابن المقفع" لهذا الكتاب، لاسيما و أنّه عاش في البصرة التي كانت آنذاك تسمى بأرض الهند وكانت بوتقة انصهرت فيها معارف العالم، وأساطير امتزجت فيها الفابولات العربية بالفارسية و الهندية و النبطية و اليونانية. أما الفريق الثاني من الدارسين فقد أقر بأنّ كتاب (كليلة و دمنة) هندي فارسي الأصل بدليل ظهور بعض الأصول الهندية على يد "هرتك" المعروفة بـــ(البنشاتنترا Panchatantra)،

1– محمد عوني عبد الرءوف، تاريخ الترجمة العربية بين الشرق العربي و الغرب الأوروبي، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة (مصر)، 2008، ص 116.

2– لباول هورن، الأدب الفارسي القديم، ص 35.

3– عبد الكبير الشرقاوي، شعرية الترجمة، ص 141.

*– يقول "عبد الله بن المقفع" : " و نذكر السبب الذي من أجله أنفذ كسرى أنو شروان ملك الفرس برزويه رأس الأطباء إلى بلاد الهند لأجل كتاب كليلة و دمنة و ما كان من تلطف برزويه عند دخوله إلى الهند حتى وقع على الرجل الذي استنسخه له سراً من خزانة الملك ليلاً مع ما وجد من كتب علماء الهند ". عبد الله بن المقفع، كليلة ودمنة، (د ، ط)، دار القصبة للنشر، حيدرة (الجزائر)، 2000، ص 10 (المقدمة).

و بروز بعض جوانب الشّبه بين النسختين. و من ثم سلّموا بأنّ "ابن المقفع" قد ترجم هذا الكتاب، و إن اختلفوا بخصوص "دقة الترجمة"، حتى أنّ منهم من قال بتصرف "ابن المقفع" في النّسخة الأصلية و تكييفه لها استنادا إلى ما لاحظوه من مسحة إسلامية طبعت هذا الكتاب، و غيرها من الإثباتات كزيادة أبواب ليست متوفرة في النّسخة التي نُقل عنها [1].

و رغم ما قيل و يقال عن أصل هذا الكتاب فإننا نرجّح الرّأي القائل بأنّ **(كليلة ودمنة)** مترجم عن الفهلوية، و أنّ أصل الكتاب إنّما يرجع إلى الهند. و هو كتاب "يُعتبر بحق أهم و أقوى حلقة في الربط بالترجمة بين الفرس و العرب"[2]. فقد أعيدت ترجمته إلى الفارسية على يد "أبي المعالي نصر الله" الذي ابتعد به عن الأصل العربي، ثم تُرجِم مرّة ثانية على يد "حسين واعظ كاشفي" و بهذه الترجمة تأثّر "لافونتين J.D. Lafontaine" و هو ما يؤكده محمد غنيمي هلال بقوله: "من هذه الترجمات الفارسية ترجمة أبي المعالي نصر الله حوالي١١٤٤م ... ثم ترجمه مرة ثانية إلى الفارسية في أواخر القرن الخامس عشر الميلادي حسين واعظ كاشفي، و سمى ترجمته: «أنوار سهيلي»، و بهذه الترجمة الأخيرة تأثر«لافونتين»"[3] في فابولاته. بل تجاوز بعض أدباء الفرس حدّ الترجمة، إلى التأليف، فظهرت "قصص على لسان الحيوان نظماً و نثراً، في القرن الثامن و التاسع و العاشر و الحادي عشر الهجري، محتذين حذو ابن المقفع في الصياغة الفنية "[4]. و بفضله يكون "ابن المقفع" قد قدّم خدمات جليلة للأدب العربي، و أسهم في "خلق نثر أدبي تحت تأثيرات إيرانية و هيلينية، و هو نثر يختلف عما عرفه العالم العربي الإسلامي من نثر عاطفي"[5]. فهذا الكتاب كان بداية جديدة للنثر الفني في الأدب العربي. هذا النثر الذي كان يمرّ بمرحلة النشأة في القرن الثاني للهجرة ولم يكن قد ارتبط مثل الشعر العربي بتقاليد راسخة. و هو ما جعله أكثر قابلية للتأثير الفارسي من الشعر و في هذا الشأن يقول "عبد الحكيم حسان": " و لما كان النثر الفني العربي يمر في القرن الثاني للهجرة بمرحلة النشأة و لم يكن قد ارتبط مثل الشعر العربي بتقاليد أكسبها الزمن رسوخاً و ثبوتاً فقد كان أكثر قابلية للتأثير الفارسي من الشعر"[6]. و لأنّ هذا

---

[1]- ينظر: ليلى حسن سعد الدين، كليلة و دمنة في الأدب العربي دراسة مقارنة، (د،ط)، دار البشير للنشر و التوزيع، عمان (الأردن)، 1989، ص (139-153).

[2]- حسين مجيب المصري، صلات بين العرب و الفرس و الترك، ص 114.

[3]- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 153، 154.

[4]- ليلى حسن سعد الدين، المرجع السابق، ص 330.

[5]- أحمد درويش، الإستشراق الفرنسي و الأدب العربي، ط3، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة (مصر)، 2004، ص 78.

[6]- عبد الحكيم حسان، صلات الأدب العربي بالآداب الأجنبية ملاحظات حول طبيعة هذه الصلات و ظروفها =

الشعر أيضا كان مفخرة العرب لم تكن هناك حاجة إلى الاستعانة في تطويره بما عند الغير.

و بفضل هذا الكتاب أيضاً دخل نوع أدبي جديد إلى هذا الأدب هو "القصة على لسان الحيوان"[*]. و من أدبنا العربي انتقل هذا الكتاب إلى باقي لغات العالم، حيث اعتبرت النّسخة العربية "أصلا لهذا الجنس الأدبي بعد ضياع أصوله القديمة الهندية و الفارسية– و انتقالها إلى اللغات الأخرى"[1] التي قد بلغ عددها– فيما أحصاه "أحمد درويش"– نحو سبعين لغة. و كان ذلك إما بطريقة مباشرة عن النّسخة العربية أو بطريقة غير مباشرة، أي بتوسط اللّغة الفارسية أو اللّغة اللاتينية، و هو ما يؤكده "أحمد درويش" بقوله: "و قد ترجم كتاب كليلة و دمنة بطريقة مباشرة أو غير مباشرة إلى نحو سبعين لغة مثل الفارسية و السريانية و البيزنطية و اللاتينية و العبرية و الأسبانية و القشتالية و الايطالية و التركية و الأرمينية...إلخ"[2]. و هكذا، فقد أثرى كتاب (كليلة و دمنة) أدبنا العربي بنوع أدبي جديد و نقله من دائرة الاستقبال و التلقي إلى دائرة التأثير الفعّال.

أما ما تعلّق بكتاب (ألف ليلة و ليلة)، فإن الرّأي الشائع و الشهير هو أنّه كتاب مترجم عن الفارسية، يعود "أصله إلى كتاب فارسي يعرف باسم «هزار افسانه» الخرافات الألف. عرفه المسلمون و نقلوه إلى العربية في القرن الثالث الهجري. و يعتمد هذا الكتاب في مادته على كثير من قصص الهنود و خرافاتهم"[3]. و قد ظل هذا العمل الأدبي يدرج ضمن "الفولكلور"، أي يتداول مشافهة و ينتقل من بلد إلى آخر. و في هذا السياق يقول "طه ندا": "و قد تنقل هذا الكتاب في بلاد كثيرة. و كانت هذه البلاد تضفي عليه من طابعها و تضيف إليه من حكاياتها..."[4]. فهذا الكتاب عالمي في أصوله، عالمي في تأثيره، و إن كان لا يُذكَر له أثر في أدبنا العربي إلا في العصر الحديث، إذ لم تُكتَشف قيمته الحقيقية إلا بعد أن اكتشفها الغربيون و استثمروها في آدابهم. فقد طال هذا العمل الأدبي في البلاد العربية الإهمال لوقت طويل، و وصل الأمر ببعض أدباء هذه الأمة إلى محاولة إقصائه بدعوى أنّه خطر على

= و آثارها، ص 88.

*– لقد أطلق العرب على هذا النّوع الأدبي مصطلح الخرافة، "و هو مصطلح يفتقد إلى الدقة من حيث إنه يختلط بالأسطورة، ثم إن كلمة «الخرافة» نفسها تحمل ظلالا معينة تقترب بها من معاني السفه و الهذيان، و المصطلح الذي استخدمه بعض المحدثين «القصة على لسان الحيوان»". أحمد درويش، نظرية الأدب المقارن، ص 71 (الهامش).

1– المرجع نفسه، ص 26 .

2– المرجع نفسه، ص 76.

3– طه ندا، الأدب المقارن، (د، ط)، دار النهضة العربية، بيروت (لبنان)، (د، ت)، ص 160.

4– المرجع نفسه، ص 160.

الأخلاق. و هو ما يؤكّده "فاروق خورشيد" بقوله: "و التهمة قاسية فهي ليست تهمة فكرية أو قضية رأي أو موقف مما كان جديرا بنص أدبي يمكن أن يقف من أجله في قفص الاتهام دون خجل أو تحرج، و لكن التهمة تمس الخلق. فتهمة «الليالي» أنها نص يروج للفساد بين النشء و يحض على الفسق و الفجور..."[1]. و يضيف مندهشاً: "... و هي التي دافع عنها على مر التاريخ العلماء المستشرقون من أبناء كل الشعوب حين خصصوا سنوات من أعمارهم لترجمتها إلى لغاتهم و تقديمها ذخيرة دسمة لتربية أذواق أممهم و شعوبهم"[2]. و «الليالي» رغم أصلها الفارسي إلا أنّها عُرِفت بكونها عربية الأصل و ذلك بعد كل ما تعرضت له من تحويرات و إضافات، لاسيما و أنّها لم تُقيّد في كتاب إلا في فترة متأخرة. و هو ما يؤكده "محمد مفيد الشوباشي" بقوله:" إن بعض هذه القصص مقتبسة في بادئ الأمر من بلاد الهند و فارس. ثم لم يلبث المؤلفون العرب أن حاكوا قصصا على غرارها، وتطور ذلك التأليف حتى تحرر من الأصل الأجنبي و اتخذ الطابع العربي الأصيل"[3]. و نحن إذ أجملنا حديثنا عن أثر عالمية الأدب الفارسي في الأدب العربي خاصة من خلال الكتابان الأصليان لكل من (ألف ليلة و ليلة) و (كليلة و دمنة)، فإنّنا نكون قد أشرنا في ذات الوقت لأثر عالمية الأدب الهندي في الأدب العربي، لأنّ الأدب الفارسي في هذين الأثرين تحديداً يحمل كثيراً من ملامح الأدب الهندي. و تجدر الإشارة إلى أنّ هذين الأدبين إن كانا قد خدما الأدب العربي، فإنّ هذا الأدب و من خلال الترجمات العربية للأثرين السالفي الذكر يكون هو الآخر قد خدمهما بأن أبقى على النّصين الأصليين يحييان في هذه الترجمات، لاسيما بعد ضياع هذين النّصين في لغتهما الأصلية.

ج – أثر عالمية الأدب التركي في تطوير الأدب العربي:

لقد جمعت بين الأتراك والعرب صلات كذلك، غير أنّها لم تكن كصلات العرب بالفرس بل كانت أضعف. فلا يمكننا الحديث عن أثر للأدب التركي في أدبنا العربي ابتداءً من بداية الصلات بينهما و حتى العصر الحديث. و ما ذلك إلا لأنّ القائمين على هذا الأدب هم الذين استعانوا بالأدبين العربي و الفارسي "فهم من العرب و الفرس كالرومان من اليونان"[4]. ولعلّه من المفيد هنا تبيّن حدود الصلات الثقافية و الأدبية بين الأمتين العربية و التركية و تبيّن

---

[1]– فاروق خورشيد، ألف ليلة و ليلة بين التحقيق الأدبي والتحقيق الجنائي، مجلة العربي، وزارة الإعلام، (الكويت)، يونيو 1985، ع360، ص 133.

[2]– المرجع نفسه، ص 134.

[3]– محمد مفيد الشوباشي، القصة العربية القديمة، (د، ط)، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة و الطباعة، (مصر)، ص 116.

[4]– الموسوعة العربية الميسرة، مج1، ص 109.

العلّل و الظروف التي وقفت حائلاً دون أن تؤثر عالمية الأدب التركي في أدبنا العربي.

و بما أنّ أولى مظاهر الصلات بين الأمم تتعلق بالجانب اللّغوي، فإنّه لا مناص من الإشارة إلى طبيعة اللّغة التي حملت الأدب التركي. فقد تميزت تركيا بتعدد لهجاتها على أنّ اللّهجتين "الجغتائية" و "العثمانية" هما الأهم على الإطلاق. و هو ما يؤكّده "حسين مجيب المصري" و يعلله بقوله: "إن العالم التركي يتحدث بلهجات لا تدخل تحت الحصر، و يمكن إجمالها في لغتين أو لهجتين لهما من الأهمية أكثر مما لغيرهما، لأنهما ظلتا لغتين أدبيتين قروناً متطاولة، و صلة حضارية ثقافية بين أهلهما على بعد المشقة بين المناطق التي يسكنونها وهما الجغتائية و العثمانية"[1]. و من الجدير بالذكر أن اللّهجة التركية العثمانية قد تأثّرت بشكل كبير باللّغة الفارسية، و بشكل قليل جداً باللّغة العربية. و كان التأثير العربي بتوسيط اللّغة الفارسية المتأثّرة سلفاً باللّغة العربية. و عليه، أصبحت اللّغة التركية مزيجاً من ثلاث لغات هي: الفارسية، العربية، و التركية. أما بخصوص تأثير اللّغة التركية في لغتنا العربية فقد كان ضعيفاً جداً و ظهر في مراحل متأخرة، و لا نعرف ألفاظاً تركية معربة مثل الألفاظ الفارسية المعربة التي أثرت لغتنا لاسيما المتعلقة بالأمور التي لم يعرفها العرب. و تجدر الإشارة إلى أن الأتراك كالفرس ألّف أدباؤهم و علماؤهم باللّغة العربية و ذلك بعد أن أتقنوا تعلُمها. و تراجع الاهتمام و التأليف بها بدءً من عصر المماليك[2].

أما بخصوص الأدب التركي فقد نشأ تحت تأثير الأدب الفارسي شعره و نثره. حيث تُحدد بداية الشعر التركي بأشعار "جلال الدين الرومي" التركية. وفي هذا الشأن يقول "حسين مجيب المصري": "و أشعار جلال الدين الرومي التركية تعتبر بحق بواكير الشعر التركي العثماني. فكأن نشأة الشعر العثماني إنما كانت بفضل هذا الشاعر الفارسي"[3]. و من ثم يكون هذا الشعر التركي "تركياً في مبانيه فارسياً في أغراضه و معانيه"[4]. و ظل التصوف السمة الغالبة على هذا الشعر لوقت طويل، و في هذا الصدد يقول "عبد الرزاق بركات": "أما الشعر التركي فليس فيه إلا نغم واحد، ظل يتردد في نحو ستة قرون متصلة، و لم يسأم أغلب شعراء الترك، ترديده خلالها، ألا و هو التصوف برموزه و إشاراته و قصصه الرمزي. و هو نغم طبع الشعر التركي بطابع ديني صوفي، اللهم إلا في حالات نادرة جداً، هبط فيها الشعراء إلى الواقع، و خرجوا من الآخرة إلى الدنيا..."[5]. و يشير "حسين مجيب المصري" إلى أن هذا الشعر قد

[1]– حسين مجيب المصري، صلات بين العرب و الفرس و الترك، ص 309.

[2]– ينظر :المرجع نفسه، ص (245–253).

[3]– المرجع نفسه، ص 311 ، 312 .

[4]– المرجع نفسه، ص 327.

[5]– عبد الرزاق بركات، دراسات مقارنة في الأدب العربي و التركي المعاصر، (د،ط)، عين للدراسات =

تأثّر بالتصوّف العربي و كان أكثر شعراء العرب تأثيراً هو "منصور الحلاج" ، إذ يقول عنه: "شخصية منصور الحلاج أثرت في أكثر من شاعر تركي من حيث كونه شهيداً للعشق الإلهي"[1]. و قد أخذ الشعراء الأتراك من الشعر الفارسي "الرباعيات" وكان لهم بها " ولوع شديد، فلا يخلو ديوان لشاعر قديم من عدد من الرباعيات، يبثها لواعجه و مواجيده"[2]. و قولنا بأنّ الشعر التركي قد تأثّر بالشعر الفارسي و بشيء من التصوّف العربي لا يعني ضمناً أنه خلو من الأصالة، ذلك أنّ الشعر لا يمكن أن تخلو منه أية أمة مهما كان حظها من التقدم و مهما كان إسهامها في الحضارة ضئيلا. و هو ما أشار إليه "حسين مجيب المصري" في قوله: "فتأثر شعراء لترك بشعراء الفرس لا يعني أنهم بذلك قد فقدوا ذاتيتهم و أصالتهم، فمن شعراء الترك من تميزوا بطابع خاص لم يكن للفرس، و في الشعر التركي أنماط لا وجود لمثلها في الشعر الفارسي... للترك منظومات أصيلة تسمى «توبوغ» ، وهي شديدة الشبه بالرباعيات الفارسية، غير أنها من بحور أخرى، و في الشعر التركي العامي أنواع من المنظومات لا عهد للفرس بها. كما أن للترك وزناً قديماً خاصاً بهم يسمى بالوزن الهجائي أو حساب البنان، لا ينظمون فيه على أصول العروض الفارسي، و إنما يزنون الشعر على حركات الأصابع"[3]، هكذا تكتمل صورة الشعر التركي.

أما ما تعلق بالنثر، فإنّ الكتّاب الأتراك قد استعانوا كذلك بالنثر الفارسي. فقد تُرجم كتاب (كليلة و دمنة) مرّة أخرى إلى الفارسية و منها نُقل إلى اللّغات المختلفة كان في مقدمتها اللّغة التركية على يد "قول مسعود" الذي تصرف فيها. و قد فتح هذا الكتاب الطريق لظهور النثر التركي العثماني وفي هذا السياق يقول "لپـــاول هورن" مؤكدا: "في القرن الرابع عشر ترجم من يسمى قول مسعود عن الفارسية كتاب كليلة و دمنة على أنه أشهر كتاب في الأدب الإسلامي، و صدره بمقدمتين و ترجمته حرة لم يلتزم فيها دقة الحرفية و هي مثال للنثر في أوائل ظهور بواكيره، و يتخلل ذلك النثر شعر. و عقد على ستة عشر بابا، فكأنه كان الوسيلة إلى تشكيل كيان للنثر في الأدب التركي العثماني"[4]. فكتاب (كليلة و دمنة) لعب دوراً فعّالاً في الآداب الثلاثة: العربي، الفارسي، و التركي. إذ هو إما بداية للنثر الفني أو ممهد لظهوره. و بناءً على ما سبق، يمكن القول: إنّ أدبا كهذا الأدب ظل لفترة طويلة من الزمن في موضع المستقبل لا يمكنه إحداث تأثير حتى في الآداب التي استعان بها بما فيها أدبنا العربي.

= و البحوث الإنسانية و الاجتماعية، الهرم (مصر)، 2006، ص 168.

1– حسين مجيب المصري، صلات بين العرب و الفرس و الترك، ص 260

2– عبد الرزاق بركات، دراسات مقارنة في الأدب العربي و التركي المعاصر، ص 151 .

3– حسين مجيب المصري، المرجع السابق، ص 329، 330.

4– لپـــاول هورن، الأدب الفارسي القديم، ص 30.

و إن كان هذا الأدب لــم يؤثر في الأدب العربي فهو مدين بشكل كبير إلى عالمية الأدب الفارسي.

2- أثر عالمية الأدب العربي في الآداب الأجنبية:

هُيّأ لأدبنا العربي في ظل حضارة إسلامية قويّة أن يكون أدباً عالمياً بامتياز و أن يتخذ موقع الإرسال بعد أن كان في موضع الاستقبال. و قد أقرّ بعض الغربيين فضل العرب على حضارتهم لكنّه في حقيقة الأمر إقرار جزئي، ذلك أنّ الحضارة الإسلامية كانت حضارة مجدِّدة خلاقة، عملت على تطوير ما نقلته كمادة خام عن الإغريق و صاغته في قالب جديد يُظهر براعة العرب و إبداعهم. فكان ما وصل إلى الغرب تراث اليونان مع إضافات العرب و جهودهم الخاصة[1]. ثم إن العرب بصنيعهم هذا، كانوا قد حموا ذلك التراث من الضياع و حفظوه. و هو ما تؤكده "زيغريد هونكه" بقولها: "...ثم إن كل ما أنقذوه من الفناء قد خرجوا به من عالم النسيان و التعفن و بعثوا فيه حياة جديدة و جعلوه في متناول كل راغب عن طريق ترجمته. و قد ترجموه ليس إلى لغة جامدة غريبة عن الشعب لا يفهمها إلا الخاصة كاللاتينية في الغرب منذ القرن الثاني الميلادي، بل ترجموه إلى لغة حية في كل مكان آنذاك، هي لغة القرآن"[2]. هذا، في الوقت الذي " كان الفكر الإغريقي يمثل للمسيحيين شبحا ملعونا فلم يقتربوا منه بل حطموا جزءً كبيرا من تراثه و حرموا منه البشرية"[3]. و قد ترجمت الثقافة العربية و علومها إلى اللّغة اللاتينية بصورة مباشرة، أو بتوسط اللّغة العبرية، و في هذا الشأن يقول "محمود المقداد": "و كانت الترجمة تتم إما مباشرة من العربية إلى اللاتينية، و إما بطريق غير مباشرة من العربية إلى العبرية أو الأسبانية، ثم منهما إلى اللاتينية"[4]. و استمرت حركة الترجمة هذه "على تفاوت إلى أن بدأت هذه الحركة تتطور، تحت تأثير نشأة الدول القومية في أوربا و نتيجة لحركة الإستشراق أو الاستغراب في القرون الخمسة الأخيرة، لتصب ترجمتها في قوالب اللّغات المحلية التي تفرعت عن اللاتينية الأم، أو إلى اللّغات القومية الأخرى التي لا تمت إلى اللاتينية بصلة سوى كونها لغة الثقافة العامة في أوربا في العصر الوسيط و بداية عصر النهضة الأوربية الحديثة"[5].

1- ينظر: زيغريد هونكه، شمس العرب تسطع على الغرب، تر: فاروق بيضون، و كمال دسوقي، ط8، دار الجيل/ دار الآفاق الجديدة، بيروت (لبنان)، 1993، ص (391-399).

2- المرجع نفسه، ص 378.

3- المرجع نفسه، ص 371.

4- محمود المقداد، تاريخ الدراسات العربية في فرنسا، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، نوفمبر 1992، ع167، ص 21.

5- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

و قد تسنى لمعارف العرب و علومها النفوذ إلى أماكن رئيسة هي: إسبانيا، صقلية، و جنوب إيطاليا. و منها انتشرت في باقي مناطق القارة الأوروبية. ساعدت على انتشارها عدّة عوامل في مقدمتها الحروب الصليبية[1]. فهذه الحروب قوّت الصلات بين العرب و الغرب و عمقتها.

لقد غلب على هذه الترجمات الطابع العلمي، فهي " على وجه الإجمال، كانت تخدم حاجات علمية، كالعوم الطبيّة، والصيدليّة، وعلوم الطبيعة، والكيمياء، و الفيزياء، و الزراعة، و الحيوان، و البيطرة، أو كانت تخدم حاجات عقلية، كالفلسفة، و المنطق، و الرياضيات"[2]. و يعلل "محمود المقداد" هذا التوجّه في الترجمة بقوله: "...فالناس يلجئون عادة إلى ما يشتركون فيه جميعا، و يكون ذلك في الجوانب الموضوعية التي لا ترتبط بروح الجماعة أوعاطفتها ارتباطا كليا، و لا تكون في الوقت نفسه تعبيرا عنها أو صورة لها"[3]. فهذا الوضع يُذكرنا بوضع الأدب العربي في تعامله مع التراث اليوناني حيث أخذ عنه المنطق و الحكمة و لم يأخذ إلا النزر القليل من الأدب اليوناني.

و بناءً عليه، هل تُرجم أدبنا العربي ضمن ما ترجم إلى اللّغات الأوروبية أم أنّه لم يُلتفت إليه أصلا؟. هناك رأي شائع في الغرب ينفي أن يكون لهذا الأدب أيّ صلة بآداب أوروبا لا في نشأتها و لا حتى في تطورها. فمن حيث النشأة، " فقد استقر في الأذهان أنّ الآداب الغربية ترجع أصولها إلى الأدبين: اللاتيني و الإغريقي. و قليل من المستشرقين و الباحثين يرى في الأدب العربي أصلا من أصول الآداب الأوروبية الحديثة "[4]. فأغلب الغربيين يغفلون بشكل عمدي و مقصود فضل الأدب العربي، مع أنه نُقلت إلى اللّغات الأوروبية مؤلفات عربية كان لها أثرها في آداب تلك اللّغات. وسنقف في هذا المقام عند بعضها لنتبيّن من خلالها أثر عالمية الأدب العربي في الآداب الأوروبية و الأدب العبري، على اعتبار أنّ كثيراً من تراث العرب و من ضمنه الأدب قد انتقل إلى اللّغة اللاتينية بتوسط اللّغة العبرية و هو ما يفترض وجود تأثير لعالمية الأدب العربي في الأدب العبري. و عليه سنقف عند النقاط الآتية:

- دور التراث القصصي في ظهور القصة الغربية.
- دور الموشحات في شعر التروبادور و الشعر العبري.

---

[1]– ينظر: عثمان موافي، التيارات الأجنبية في الشعر العربي، ص (422– 125).

[2]– محمود المقداد، تاريخ الدراسات العربية في فرنسا، ص 18.

[3]– المرجع نفسه، ص19.

[4]– سلامة موسى، ما هي النهضة ومقالات أخرى، (د،ط)، موفم للنشر، (الجزائر)،1987، ص 94.

أ- التراث القصصي في ظهور القصة الغربية:

لقد حفل التراث العربي برصيد قصصي زاخر أخذ أشكالاً متنوعة، منها: الخبر و المسامرات، و القصص الفلسفي، و قصص العشاق لاسيما أصحاب الحبّ العذري كـــ: "جميل بثينة"، و "مجنون ليلى". كما احتوى هذا التراث على المقامة و أشهر أعلامها: "بديع الزمان الهمذاني". دون أن نغفل ما تمّ إدراجه ضمن الأدب الشعبي مثل: رائعة (ألف ليلة و ليلة) و (سيرة عنترة)، و ما جرى مجراها من سيّر و حكايات[1].

و رغم الاختلاف الحاصل بين الباحثين بشأن أصالة "القصة" كنوع أدبي في أدبنا العربي، إلا أنّ أغلبية الدارسين المقارنين تحديداً أقرّوا بأنّ للتراث القصصي العربي أثراً بارزاً و إسهاماً غير مجحود في الآداب الغربية، لاسيما في ظهور "القصة الغربية الحديثة". مثبتين بما لا يدع مجالاً للشك فضل هذا التراث على الأدب الغربي، فأعلنوا أنّ المقامات العربية قد أثّرت فيه "تأثيراً واسعاً متنوع الدلالة فقد غذت هذه المقامات قصص الشطار (Picaresca) الاسبانية بنواحيها الفنية وعناصرها ذات الطابع الواقعي، ثم انتقل التأثير في الأدب الاسباني إلى سواه من الآداب الأوروبية "[2]. و ساعدت "على تقريب القصة من واقع الحياة، ثم على ميلاد قصص العادات و التقاليد في معناها الحديث. و هي التي تطورت فكانت بحق قصص القضايا الاجتماعية فيما بعد"[3]. و قد بدأ التأثير العربي يظهر في كتّاب و آثار أدبية معينة و امتد ليظهر في الإطار العام للعمل الأدبي. بدأ ذلك فيما يرى-داود سلوم- في القرنين الثالث عشر و الرابع عشر، إذ يقول: "و بدأ أثر العرب في حدود القرن الثالث عشر و الرابع عشر يظهر في كُتّاب بعينهم و آثار أدبية بعينها... بدأ يظهر في الإطار العام للعمل الأدبي أو في نسيج القصة"[4]. من أمثلة هذا النّوع من التأثير، تأثير "ابن طفيل" من خلال مؤلّفه (حي بن يقظان) في "دانييل ديفو D. Defo" مؤلّف (روبنسون كروزو). هذه القصة التي ظهرت بعد ظهور ترجمات للقصة العربية (حي بن يقضان) إلى بعض اللّغات الأوروبية. و هو ما يؤكده يقول "محمود تيمور": "و بعد مضي خمسة قرون على قصة «حي بن يقظان» التي وضعها «ابن طفيل» في القرن الميلادي الثاني عشر، ترجمت القصة إلى اللاتينية و الإنجليزية، ثم ترجمت إلى غيرهما من اللغات، و بعد ترجمتها بقليل ظهرت قصة «روبنسن كروزو» لمؤلفها «ديفو»"[5]. غير أنّ

[1]- محمود تيمور، القصة في الأدب العربي، ص 6 (المقدمة).

[2]- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 183.

[3]- المرجع نفسه، ص 183، 184.

[4]- داود سلوم، الأدب المقارن في الدراسات المقارنة التطبيقية، ط1، مؤسسة المختار للنشر و التوزيع، القاهرة (مصر)، 2003، ص 121.

[5]- محمود تيمور، المرجع السابق، ص 7.

"محمد غنيمي هلال" –وخلافا لكثير من الدارسين– لا يعتقد حتى مجرّد الاعتقاد بوجود هذا التأثير، إذ يقول : "و لا نعتقد أن لقصة حي بن يقظان تأثيرا في قصة «روبنسون كروزو»"[1]. و حتى و إن نفى "محمد غنيمي هلال" هذا التأثير، فإنّ هناك تأثيراً آخر لم يستطع حتى الغربيون أنفسهم إخفاءه أو التعتيم عليه ألا و هو تأثير (ألف ليلة و ليلة) في الآداب الأوروبية.

لقد استطاعت (الليالي العربية) أن تصل إلى العالمية بفعل الترجمة بحيث عرفها الغرب منذ عام 1704م حين نشرت ترجمة "أنطوان جالاند" بالفرنسية ثم الإنجليزية. فمنذ ذلك التاريخ أصبحت في العالم الغربي بمنزلة المدخل للعالم العربي حتى أنّ هناك أجيالاً من القرّاء كونوا فكرتهم عن الشرق من خلالها[2]. و قد داخلتها بفعل الترجمة تغييرات عدّة من صنع المترجمين أنفسهم و بطريقة متعمدة كذلك، لاسيما عندما اعتبروها جزءً من الأدب الغربي، فـــ"منذ 1704 م حذف المحررون أو المترجمون الكثير من النصوص التي تعرض للجنس، أو أضافوا حكايات بعد أن أعيد تنظيمها"[3]. يقول "أ.ل.رانيلا A. L. Ranila" عن أهميتها و موقعها في هذه الآداب: "أما في الغرب، فقد غيرت الترجمة تلك السوقية، و لم تصبح أدبا فحسب، و لم تصبح أدبنا، بل أصبحت في الحقيقة إحدى كلاسيكياتنا. لقد أعيدت طبعاتها و أخذت عنها مسرحيات و رقصات باليه و أوبرات و أفلام... و بفضل الترجمات المبكرة التي كانت تؤثر حكاياتها الخرافية و رحلاتها الغربية و مغامراتها، على حكاياتها الواقعية، أصبح الكتاب مرادفا لما هو عجيب و رومانسي"[4]. كان من ضمن أسباب الاهتمام بكتاب (ألف ليلة و ليلة) هو جانب الخيال فيه، إذ يقول "طه ندا": "هذه القصص أثارت خيال القراء الأوربيين و حملتهم إلى أجواء غريبة عليهم يختلط فيها السحر بالغموض"[5]. و لأنّ هذا الأثر الجليل " من أكثر المؤلّفات العربية انتشاراً و أوسعها دراسة و ترجمة"[6]، أمكننا القول بأنه أعمقها تأثيراً على الإطلاق.

و كان من تأثير (ألف ليلة و ليلة) في الغرب أنها "وجهت أنظار المؤلفين الأوروبيين إلى ما كان ينقصهم في أدبهم من الاهتمام بالمغامرات و عوامل الإثارة. و باهتداء

[1]– محمد غنيمي هلال، هلال، الأدب المقارن، ص 194 (الهامش).

[2]– ينظر: أ. ل. رانيلا، الماضي المشترك بين العرب و الغرب (أصول الآداب الشعبية الغربية)، تر: نبيلة إبراهيم، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، يناير 1999، ع241، ص 252.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– المرجع نفسه، ص 252 ، 253.

[5]– طه ندا، الأدب المقارن، ص 261.

[6]– محمد ماهر حمادة، رحلة الكتاب العربي إلى ديار الغرب، ط1 ، مؤسسة الرسالة للطباعة و النشر، مؤسسة الرسالة للطباعة و النشر، بيروت (لبنان)، 1996، ص 201.

هؤلاء المؤلفين الأوروبيين إلى سر النجاح في هذه القصص الشرقية ظهرت قصص مماثلة في الآداب الأوروبية تتخذ نفس الطابع"[1]. كان من بين القصص التي أثبتت الدارسات المقارنة تأثير (ألف ليلة و ليلة) فيها: (الديكاميرون) لـ"بوكاتشو Boukatcho"، و (سكوايرتيل) لـ"تشوسر Jousser"[2]. و (حكماء روما السبعة). وكلّها استلهمت منها ما يعرف بقصة الإطار و هي عبارة عن قصة كبرى تحوي قصص داخلها[3]. وهذا ما يؤكد دور عالمية (ألف ليلة و ليلة) في ظهور "القصة" كنوع أدبي، فقد شكّلت بالنسبة للقصة الغربية نواتها. و في هذا السياق يقول "محمد مفيد الشوباشي": "لكن الذي يؤيد ذلك الزعم الصحيح أن أوربا الحديثة تعد بوكاشيو أبا للقصة المعاصرة، و كتابه القصصي ديكاميرون منبعها. كذلك شوسر، الشاعر الإنجليزي، يعده مواطنوه أبا لأدبهم الحديث، و قد عاش مدة طويلة في إيطاليا اتصل خلالها ببوكاشيو، و تأثر به، و اقتبس من قصصه العربية الأصل"[4]. هكذا كان تأثير عالمية (الليالي العربية) في الأدب الغربي فماذا عن تأثير الشعر العربي فيه؟.

ب- دور الشعر الأندلسي في شعر التروبادور و الشعر العبري:

تعتبر الأندلس "إسبانيا" حاليا أهم منافذ الثقافة العربية إلى الغرب. فمنها اطلعوا على إبداع العرب و استلهموه، سواء كان "إبداعا أندلسيا أصيلا، أو مشرقيا وافدا"[5]. و من ضمن ما تأثر به الغربيون "الموشح".

لقد شكل الشعر الأندلسي ثلاثة أنواع أدبية هي: "الموشح"، "القصيدة العمودية"، و "الزجل". غير أنّ الجزء المؤثّر منه كان "الموشح" و ليس الشعر المنظوم في الشكل التقليدي للقصيدة العربية و في هذا الشأن يقول المستشرق الإسباني "آنخل جونثالث بالنثيا": "و لكن هذا الشعر ما كان ممكناً أن يصبح شعبياً في إسبانيا لأنه متكلف إلى حد بعيد، بالغ الرقة، واسع الثقافة، و من ثم لم يستطع أن يمارس تأثيراً كبيرا على ما جاء بعده من آداب. و لكن، لحسن الحظ، ولد في الأندلس جنس غنائي آخر... بلغ من الحيوية و النضج حداً عالمياً في شبه جزيرة إيبريا، و امتد تأثيره خارجها"[6]. و يضيف قائلا: "..فعلى حين أن القصائد و مقطعات

1- طه ندا، الأدب المقارن، ص 262.

2- ينظر: محمد مفيد الشوباشي، القصة العربية القديمة، ص 117 .

3- ينظر: داود سلوم، الأدب المقارن في الدراسات المقارنة التطبيقية، ص 123 .

4- محمد مفيد الشوباشي، المرجع السابق، ص 117.

5- الطاهر أحمد مكي، في الأدب المقارن دراسات نظرية و تطبيقية، ص 162.

6- آنخل جونثالث بالنثيا، الشعر الأندلسي و تأثيره في الشعر الأوربي، ضمن: الطاهر أحمد مكي، دراسات أندلسية في الأدب و التاريخ و الفلسفة، ط3، دار المعارف، القاهرة (مصر)، 1987، ص 186.

الشعر العمودي الأندلسية التي اختارها ابن بسام لما تزال ترقد مطوية في مخطوطات العصور الوسطى لا يذكرها أحد، انتشرت الموشحة و الزجل على امتداد العالم العربي كله... وعبر العالم المسيحي، واستطاع أن يمس، كما سنرى، شكل الشعر الغنائي في اللغات الرومانثية، لأن الشعب في كلا الجانبين، العربي و المسيحي، استولى على الطريقة الجديدة، و جعل من نفسه سيدا لها"[1]. و قبل أن نتحدث عن تأثير الموشحات يحسن بنا أن نعرّف بها و بنشأتها كنوع أدبي جديد.

لقد اعتبرت الموشحات الأندلسية خروجا عن تقاليد القصيدة العربية المتعارف عليها، غير أن هذا الخروج لم يكن الأول من نوعه، لكنه كان الأكثر بروزاً و انتشاراً. و لعل نظرة متتبعة ومتأنية لمسار القصيدة العربية في تطورها بدءً من نماذجها الأولى ووصولا إلى العهد الأندلسي تظهر حالات مماثلة لهذا الانحراف الجزئي عن البناء المقنن للقصيدة العربية. إلا أن أياّ منها لم يصبح مثلا يحتذى، فالشكل الخاص للبيت الشعري في القصيدة ظل يحتفظ بمعالمه الرئيسة[2]. و قد تعدت تعريفات "الموشح"، فكان ممّن عرّفها "ابن سينا الملك" و "ابن خلدون"[*] من القدماء، و "عباس الجرار" من المحدثين حيث عرفها بقوله: "تعتبر الموشحات فنا شعريا متميزا ببناء عضوي خاص يجعلها لا تتقيد بالشكل التقليدي للقصيدة العربية، إذ تتكون من أقسام يتنوع فيها الوزن وتتعدد القافية، منها أقسام تسمى أقفالا تكون متفقة في الوزن و القافية، و منها أقسام أخرى تتخلل هذه الأقفال و يطلق عليها الأبيات، و يشترط فيها أن تكون موحدة الوزن... و يتكون القسم من عدة أجزاء تسمى في الأقفال أغصانا و في الأبيات أسماطا. و يطلق على البيت دور، و قد يشمله مع القفل الذي يليه"[3]. أما بالنسبة للهيكل: "فقد يبدأ الموشح بالقفل أو البيت، فإذا بدىء بقفل سمي موشحا تاما، و إذا بدىء ببيت وصف بأنه أقرع. و إذا كان القفل الأول غير أساسي،

---

[1]- آنخل جونثالث بالنثيا، الشعر الأندلسي و تأثيره في الشعر الأوربي، ص 188، 189.

[2]- ينظر: يونس شنوان شديفات، الموشحات الأندلسية المصطلح والوزن والتأثير، ط1، دار جرير للنشر و التوزيع، عمان (الأردن)، 2008، ص53 ،54.

[*]- يُعرف" ابن خلدون" الموشح فيقول: "أما أهل الأندلس فلما كثر الشّعر في قطرهم و تهذّبت مناحيه و فنونه، وبلغ التنميق فيه الغاية، استحدث المتأخِّرون منهم فناً منه سموه بالموشَّح، و ينظمونه أسماطاً أسماطاً و أغصاناً أغصاناً، يكثرون منها، و من أعاريضها المختلفة. و يسمون المتعدِّد منها بيتاً واحداً و يلتزمون عند قوافي تلك الأغصان و أوزانها متتالياً فيما بعد إلى آخر القطعة، و أكثر ما تنتهي عندهم إلى سبعة أبياتٍ. و يشتمل كلّ بيتٍ على أغصانٍ عددها بحسب الأغراض و المذاهب". عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة بن خلدون، ص 671 .

[3]- عباس الجرار، أثر الأندلس على أوروبا في مجال النغم و الإيقاع، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، (الكويت)، 1981، م 12، ع1، ص 30.

فإن القفل الأخير– و يعرف بالخرجة– يعد من الأركان التي لا يتم الموشح بدونها"[1]. و بهذا يستوفى تبسيط البناء الفني للموشح.

و قد كثر الجدل حول أصل هذا النّوع الأدبي، فذهب أغلبية الباحثين و المهتمين ببحث أصله إلى أنّه فن أندلسي، في حين رأى البعض الآخر– و هم قلة قليلة– أنّه مشرقي، عراقي المنشأ. و جماعة أخرى –اعتماداً على أقوال بعض القدماء و كذا استناداً إلى ما جاء في بعض الخرجات من ألفاظ أعجمية– ذهبت إلى أنّ الأندلسيين قد اهتدوا إليها بتأثير من المنشدين الفرنسيين المعروفين بـــ"الجون كلور" ثم بـــ"التروبادور" البروفانسيين المتجولين. و من ثم جزموا بأنّ أصلها فرنسي إسباني و غيرها من الآراء التي لا تخرج من هذه الآراء الثلاثة و إن تباينت حججها وأدلتها. على أن أغلبها ضعيف لا يستند إلى دليل قاطع أو حجة دامغة[2]. والأرجح أنّ الموشحات فن أندلسي أصيل، يعود ظهور أول نماذجه إلى أواخر القرن الثالث الهجري. و قد اختُلف في مخترع الموشح فقيل "محمد بن محمود القبري الضرير" و قيل "مقدم بن معافي القبري"[*]. مع ذلك، فإن أول ما وصل إلينا منها جاء منسوباً إلى "ابن ماء السماء" و في هذا السياق يقول "الربيعي بن سلامة": "... بدأت في الربع الأخير من القرن الثالث أو أوائل القرن الرابع على الأقل، فإن أول ما وصلنا منها جاء منسوبا إلى عبادة بن ماء السماء، و يتمثل في الموشحة التي أولها:

حب المها عبادة من كل بسام الجواري

قمر يطلع * من حسن آفاق الكمال * حسنه الأبدع "[3].

و الظاهرة اللافتة للانتباه هي أن رغم كثرة الموشحات و إعجاب الناس بها إلا أنّها لم تدوَّن إلا في فترة متأخرة، ضاع خلالها عدد كبير من الموشحات.و هو ما يؤكّده " يونس شنوان شديفات " و يعلله بقوله أن: " الكتاب لم يعنوا بتدوينها و تسجيلها إلا في فترة متأخرة...لقد تعودت الأذن العربية على نغم رتيب يتكرر في القصيدة من أولها إلى آخرها، و عندما جاءت الموشحات ثورة على الرتابة في الأوزان، لقيت معارضة و عزوفا

1– عباس الجرار، أثر الأندلس على أوروبا في مجال النغم و الإيقاع، ص31.

2– ينظر: المرجع نفسه، ص(33–37).

*– تتبع "الربيعي بن سلامة" اسم مخترع الموشح عند الدارسين العرب، عند كلّ من " ابن بسام" في كتابه(الذخيرة)، " ابن خلدون" في كتابه (المقدمة)، و "الأهواني"، فذكر الاسمين اللذين ذكرناهما.ينظر: الربيعي بن سلامة، تطور البناء الفني في القصيدة العربية، (د،ط)، دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة (الجزائر)، (د،ت)، ص 53.

3– المرجع نفسه، ص54.

عن تدوينها في البداية على الرغم من شيوعها وإعجاب الناس بها"[1]. و نحن إذ نحاول بحث تأثير الموشحات في شعر "التروبادور"، فإننا ننبه إلى أن دراسات كثيرة أنجزت لبحث حقيقة هذا التأثير نظراً لما يمثله شعر التروبادور بالنسبة للآداب الأوروبية، فهو أول إنتاج أدبي مكتوب باللّغات المنبثقة عن اللّغة اللاتينية. و الإقرار بهذا التأثير هو إقرار بفضل عالمية الأدب العربي في نشأة الآداب الأوروبية فضلاً عن ظهور أنواع شعرية فيها. فقد ظهرت نظريات بشأن هذه المسألة، مثل نظرية التأثير العربي في نشأة الآداب الأوروبية أيدها أكثر المستشرقين. و "النظرية اللاتينية" الرافضة لأيّ تأثير عربي، و يؤيدها أكثر المتخصصين في اللاتينية[2]. و أخذا بالرّأي المعتدل القائل بحقيقة تأثير الموشحات في شعر التروبادور سنتبيّن ملامح هذا التأثير.

إن "التروبادور": "شاعر غنائي اشتق اسمه من الكلمة العربية «طرب» و هو ينظم أغانيه على النظام العربي الذي وضعه الشاعر الغنائي العربي ابن قزمان"[3]. و يشكل حركة تروبادور صنفان من الناس: الصنف الأول "الجوالين"، و الصنف الثاني كان منهم حتى الأمراء. و عن طبيعة هذه الحركة يقول "أحمد درويش": "..أن جزءا من نتاج هذه الحركة كان يُغنى على يد الشعراء الجوالين الذين يطلق عليهم «التروفير» أو «الجونجلير» و هؤلاء كانوا يقومون بدور المسلي والنديم في قصور الأغنياء، و بدور المغني الجوال في شوارع المدن، بثا للمتعة و بحثا عن العطاء. و هناك لون آخر من هؤلاء الشعراء، هم الذين يحملون كلمة «تروبادور» بالمعنى الدقيق للمصطلح. و هم لم يكونوا مغنين، بل على العكس، كان منهم أمراء. أشهرهم جيوم التاسع"[4]. و تجدر الإشارة إلى أن كون الشاعر "جيوم التاسع Guillaume IX" "الذي اشتهر في التاريخ كأول تروبادور عرفه الغرب"[5] أميراً، حفّز الآخرين على تقليده، هذا فضلا عن الظروف التاريخية التي كانت أن ذاك. و عن هذا الأمر يقول "أحمد درويش": "و لا شك أن كون الشاعر أميرا، دفع الآخرين إلى تقليده، و شجع من كان مترددا، و أسهمت العوامل التاريخية المحلية، في شيوع هذا اللون في جنوب فرنسا في هذه الفترة، و حين قدر للأميرة الفرنسية «أليونور» أن تتزوج أحد أمراء إنجلترا حملت معها شعراء بلاطها من منشدي التروبادور، فنشروا بدورهم الفكرة في إنجلترا. ثم انتشرت في ألمانيا و إيطاليا وكانت من قبل

[1]– يونس شنوان شديفات، الموشحات الأندلسية، ص 178 ، 179.
[2]– ينظر: أحمد درويش، نظرية الأدب المقارن، ص 173 ، 174 .
[3]– زيغريد هونكه، شمس العرب تسطع على الغرب، ص533.
[4]– أحمد درويش، المرجع السابق، ص 174.
[5]– زيغريد هونكه، المرجع السابق، ص 533.

قد استقرت في أسبانيا"[1]. و من ضمن الأفكار التي حملتها أشعارهم فكرة "الحب المفضي إلى الموت"، و هي فكرة عربية أصيلة شاعت بين الشعراء العاطفيين العرب. و استخدم التروبادور فكرة الاسم المستعار لنداء المحبوبة و هو تقليد بدأه "العباس بن الأحنف". كان الاسم المستعار عنده فوز أو ظلوم، أما عند التروبادور فهو Senhal. و يدعوها "العباس" حيناً مولاي بصيغة المذكر، وحيناً آخر سيدتي. و في بروفانس استعملوا لفظ Midons و هو مذكر Madonna . هذا، بالإضافة إلى بعض الأفكار والمثاليات التي دارت حولها أشعار التروبادور و تغنوا بها. و هي أفكار تكررت آلاف المرّات في شعرنا العربي قبل ظهور التروبادور بعدة قرون[2]. هذا من ناحية المضمون أو الموضوعات ، أما من ناحية الشكل أو الصنعة الشعرية، فإنّ " شعر التروبادور كان شعرا غنائيا في المقام الأول. هذا مع المحافظة التامة على انتظام الأبيات و وزنها على الطريقة العربية"[3]. طريقة الموشح و الزجل.

و إذا كان المستشرق الاسباني "آنخل جونثالث بالنثيا" قد أشار سابقاً إلى أنّ الشعر المنظوم على طريقة القصيدة التقليدية ما كان له أن يؤثر في إسبانيا لأنّه متكلّف و بالغ الدقّة، فإن لهذا الشعر بالإضافة إلى الموشح و الزجل أثر في الشعر العبري. فلقد أشارت بعض الدارسات[*] إلى تأثير الشعر العربي في الشعر العبري، فذكرت أن اليهود قد نظموا شعراً عبرياً على طريقة القصيدة العربية في بنائها الفنّي و أغراضها، بل حتى في"الموشح"، إلا أنه لم تُفصّل حيثيات هذا التأثير و مظاهره باستثناء دراسة قام بها " عبد الرزاق أحمد قنديل" بعنوان (أثر الشعر العربي في الشعر العبري الأندلسي). و هي دراسة مستفيضة شملت عدّة محاور أهمّها ملامح الشعر اليهودي قبل التأثّر و بعده.

لقد كان لليهود احتكاك بالعرب في المشرق و بلاد الأندلس. و هم في كلتا المنطقتين كونوا لأنفسهم حركة فكرية و أدبية.غير أنهم في المشرق مالوا إلى الدراسات و البحوث الدينية، ذلك أنهم كانوا ما يزالون في مرحلة تكوين كيان ديني و اجتماعي لهم في أعقاب النزلات التي لحقت بهم. أما في بلاد الأندلس فقد اهتموا كثيراً بالدراسات الفكرية و الأدبية و اللّغوية لكنّهم مع ذلك

---

[1]– أحمد درويش، نظرية الأدب المقارن، ص 176 ، 177.

[2]– ينظر: جلال مظهر، حضارة الإسلام وأثرها في التّرقي العالمي، (د، ط)، دار مصر للطباعة، (مصر)، (د،ط)، ص 435، 436.

[3]– المرجع نفسه، ص 434 .

[*]– من هذه الدراسات: أحمد شحلان، تأثير الأدب العربي في الأدب العبري، ضمن: مجموعة من المؤلفين، دراسات مغربية، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، 1987، ص (221 –228).

لم يبتعدوا كثيراً عن المجالات الدينية[1]. و هذا ما يفسّر لما غاب التأثير العربي في الشعر العبري في المشرق في حين ظهر هذا التأثير في وقت لاحق و في بلاد أخرى هي الأندلس.

و قد طرأ على الشعر العبري بعد تأثّره بالشعر العربي تطوّر مذهل تجلت ملامحه في مراحل على النّحو الآتي:

إنّ أولى محاولات التجديد في الشعر العبري بدأت منتصف القرن العاشر الميلادي أين ظهرت الدعوة إلى إخضاع النظم العبري لنفس المقاييس و المعايير التي كان عليها الشعر العربي (الوزن، القافية، البحور، و الأغراض...إلخ). لقد آثرت هذه الحركة التجديدية النظم الموزون المقفى، و امتدت لتشمل أيضاً أغراض الشعر، فخرجت بالقصيدة العبرية من مجال الشعر الديني الذي سارت عليه منذ البداية ممثلاً في البويطيم، إلى نظام الشعر الدنيوي الذي يتحدث عن كافة مظاهر الحياة.فنظموا قصائد في المدح، ووصفوا مجالس الشرب...إلخ. و هذا لا يعني أنّ القصيدة الدينية قد بقيت على حالها فقد استخدموا فيها الأوزان العربية كذلك.

و شكّلت المرحلة التالية لهذه المرحلة، "العصر الذّهبي للشعر العبري". بدأت فعلياً في أعقاب ثورة البربر مباشرة، و امتدت حتى بداية أفول و تقهقر الشعر عامة نتيجة اضمحلال السلطان الاجتماعي والسياسي لليهود في الأندلس.ضمّت هذه الفترة طائفة من الشعراء، كان مجال اهتمامهم الأوّل تطوير القصيدة العبرية معتمدين على ما أرسي من قواعد على يد من سبقهم، ممّا أكسب شعر هذه المرحلة ملامح تحديثية تجاوزت سابقتها في الشعرين: الدنيوي و الديني.

فقد تطوّرت القصيدة الدينية بشكل كبير حيث تخلّصت من الجماعية في الإنشاد و أصبحت إلى حدٍّ كبير فردية نابعة من الذات. كما ظهرت قصائد دينية مستقلة، عُبِّر فيها عن معاني الزهد و التصوف مع فهم خاص لهما يختلف عن الفهم العربي. كان اعتمادهم الأول على ما وجدوه من أفكار الفلاسفة و المتكلمين، و رسائل (إخوان الصفا) و بعض أشعار شعراء المشرق المعروفين بنزاعاتهمكـــ"أبي العلاء المعري" و "أبي العتاهية". أما القصيدة الدنيوية، فقد شهدت تطوّراً فاق التطوّر الذي لحق القصيدة الدينية، و ذلك لعدّة أسباب في مقدمتها اتساع مصادر الشعراء مقارنة بالمصادر المعتمدة في القصيدة الدينية، و غياب موضوعات يحذر الحديث فيها. و ممّا ساعد على تقوية التأثير العربي في هذه المرحلة أن اليهود – في الأساس– لم يرثوا شعراً عبرياً أصيلاً يمكنهم أن يحاكوه و يسيروا

1– ينظر:عبد الرزاق أحمد قنديل،أثر الشعر العربي في الشعر العبري الأندلسي، (د، ط)، مركز الدراسات الشرقية، القاهرة (مصر)، (د، ت)، ص 3.

على هديه. و من مظاهر التجديد فيه: اعتماد مقدمات و افتتاحيات كالتي وُجِدت في القصيدة العربية، ترجمت الأشعار العربية للشعراء و نقلها إلى الشعر العبري و وصل الأمر ببعضهم إلى ترجمة قصائد بأكملها وجعلها افتتاحية للقصيدة العبرية. هذا فضلا عن استحداث أغراض شعرية أو مضامين للقصيدة العبرية نقلاً عن الشعر العربي من ضمنها الفخر، الغزل، الرثاء، و شعر الطبيعة.

و فضلا عن كل ما سبق، نظم الشعراء اليهود الموشحات العبرية تأسياً و تأثراً بالموشحات العربية. كان أول من أدخلها إلى العبرية "شاموئيل هنا جيد"، الذي عاصر السنوات الأخيرة من حياة "عبادة بن ماء السماء". فقد استهوى هذا الفن اليهود حتى أنهم نظموا موشحات في معظم الأغراض الشعرية. و الموشح العبري لا يختلف من ناحية البناء الفنّي و الشكل الخارجي عن الموشح العربي.أما الخرجات، فقد كانت كثيرة التنوع ما بين عربية أو عامية، و بين رومانثية إسبانية قديمة و عبرية خالصة خاصة في الموشحات الدينية. هذا فضلا عن الاقتباس من الموشحات العربية و تضمينها في شكل "خرجة" في الموشح العبري.و أصبح الموشح نوعاً أدبياً متجذراً في الشعرية العبرية و علامة بارزة من علامات تطوّر القصيدة العبرية بنوعيها(1). هكذا أسهمت عالمية الشعر الأندلسي في بروز الشعر العبري و حتى في تطويره.

3- أثر عالمية الأدبين اليوناني واللاتيني في ظهور الآداب الأوروبية و تطوّرها:

لقد أظهر الدارسون الغربيون - كما مرّ بنا- اهتماماً بالغاً بشعر التروبادور، لكونه يمثل -كما سبق القول- أوّل إبداع أدبي يظهر بإحدى اللّغات المنشقة عن اللّغة اللاتينية. من ثم فهو ذو أهمية بالغة في نشأة الآداب الأوروبية. و قد رأينا أنّ النظرية اللاتينية ترفض أيّ فضل للأدب العربي على الآداب الأوروبية، في حين أنها تقرّ بفضل الأدبين اليوناني و اللاتيني عليها.

إن الآداب الأوروبية لم تظهر كلّها دفعة واحدة، و إنّما كان ظهورها تدريجياً. كما أنّه أثناء تشكّلها حصل بين هذه الآداب الناشئة تبادل "للتأثير والتأثر". تظم هذه الآداب الأوروبية الآداب المكتوبة باللّغات المنشقة عن اللّغة اللاتينية، و كذا آداباً أخرى كانت اللّغة اللاتينية بالنسبة إليها لغة الثقافة لا غير. و يعتبر الأدب الفرنسي أولى الآداب الأوروبية من حيث النشأة حيث ظهر في القرن الحادي عشر بظهور أنشودة "رولان Roland" التي تعتبر البداية الفعلية له، بعد استبعاد"الأدب البروفنسالي" المتأثّر بالأدب العربي. أما الأدب الإسباني فقد ظهر في القرن الثاني عشر حيث تعتبر ملحمة "السيد Le Cid" أولى نماذجه. و يرجع الظهور الفعلي

1- ينظر: عبد الرزاق أحمد قنديل، أثر الشعر العربي في الشعر العبري الأندلسي، ص (83-263).

للأدب الايطالي إلى القرن الثالث عشر، رغم وجود أثار لهذا الأدب ابتداءً من القرن الثاني عشر وكانت لا تخرج عن إطار التقليد لشعر التروبادور، أو محاكاة التراتيل الدينية. ففي القرن الثالث عشر ظهر عدد من الشعراء كان أشهرهم "دانتي Danté" مؤلِّف (الكوميديا اللاهية)[*] التي بفضلها أصبحت اللّهجة التسكانية لغة أدبية مكتملة، و هي اللغة الإيطالية التي استعملها معاصروه[1]. و بفضلها كذلك أعطت "اللغات القومية قيمة ذاتية، لم تلبث معها أن حلت محل اللاتينية في مجالات العمل الفكري"[2]. توالى بعدها ظهور الآداب الأوروبية كالأدب الروسي، الأدب الألماني...إلخ.

لقد آثرت هذه الآداب في عصر نهضتها إلى أن "تعود بغية تطوير نفسها و النهوض بفنونها، إلى الآداب اليونانية و اللاتينية، و قد خطت في سبيل تحقيق هذه الغاية خطوتين مهمتين: الأولى: العودة إلى النّصوص الأصلية من الأدبين و ترجمتهما و التعليق عليها، و الثانية: الدّعوة إلى محاكاة هذه الآداب و تقليد نصوصها الجيّدة "[3]. و قد لاقت هذه الدعوة معارضة شرسة من طرف رجال الكنيسة. لكن لما كان الهدف أسمى و هو تطوير الآداب الغربية المسيحية فقد تغلبت في النهاية على تعنت الكنيسة لوجود سببين قويين، يتمثل السبب الأول في النزعة الإنسانية للآداب اليونانية. أما السبب الثاني فهو أن بداية النهضة كانت في ايطاليا عندما سقطت الإمبراطورية البيزنطية في أيدي الأتراك سنة 453م. و بدءً من هذا التاريخ شهدت إيطاليا هجرة طائفة من العلماء والأدباء نحوها، أسهموا بأبحاثهم في إنماء هذه النهضة، لاسيما علماء الآداب القديمة الذين درسوا كل ما طالته أيديهم من التراث القديم للأمتين اليونانية و الرومانية دون توجيه أو تأثير من أيّة سلطة دينية، ممّا أدى في نهاية المطاف إلى حدوث ثورة فكرية جديدة في القرن السادس عشر تسربت مبادئها إلى فرنسا[4]. و بفعل " الحروب الفرنسية الإيطالية جرى بين القطرين احتكاك حضاري أفضى

---

*- لقد عنون "دانتى" ملحمته في البداية بـ(الكوميديا) وأضاف "بوكاتشو" لفظ "الإلهية" لها لتصبح (الكوميديا الإلهية). و في هذا الشأن يقول" عيسى الناعوري": "و إذا كان هو قد اكتفى بان يدعو تحفته الكبرى باسم (الكوميديا) فقد كان تقديراً في محله أن يضيف إليها بوكاشيو فيما بعد لفظة (الإلهية)، و أن تظل إلى اليوم تحمل هذه التسمية كاملة(الكوميديا الإلهية)، و تظل قيمتها الأدبية و الفنية على سمتها الرفيع، برغم تطاول الزمن". ينظر: عيسى الناعوري، دراسات في الأدب الايطالي، (د، ط) ، دار المعارف ، القاهرة (مصر)، 1981، ص 47.

1- ينظر: الموسوعة العربية الميسّرة، مج$_1$، ص98، ص99، ص 106، ص 133.

2- عيسى الناعوري، المرجع السابق، ص 47.

3- إبراهيم عبد الرحمن، الأدب المقارن بين النظرية و التطبيق، ص 14، 15.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص 15، 16.

بالفرنسيين إلى العودة لدراسة النصوص اليونانية و اللاتينية و فهمها على نحو أفضل"[1].
و بعدها بتأثير الأدب الفرنسي في إطار مذهب يعدّ أوّل المذاهب الأدبية هو المذهب الكلاسيكي، امتد هذا التأثير و النشاط إلى الأدب الإنجليزي ثم الأدب الألماني و سائر الآداب الأوروبية فيما بعد. و في هذا السياق يقول "شفيق البقاعي": "... ألّف «بوالو» كتابه «فن الشعر» سنة ١٦٧٤. كان فضله في إظهار الكلاسيكية على حقيقتها فيما شرحه من روح العصر و اتجاهاته على حسب مبادئ الكلاسيكية العينية مما جعلها تستقر كذلك فيما بعد في الأدب الإنجليزي. كما ظهرت مؤثرات بوالو على الشعراء الإنجليز جون أولدهام (١٦٥٣- ١٦٧٣) وجون دريدن (١٦٣١- ١٧٠٠) و غيرهما ممّن انتهجوا مسار الشعر الفرنسي الكلاسيكي في الأدب و النقد و خاصة المسرحية في وحداتها الثلاث... وكذلك الشعر الألماني نهج في مسيرته الكلاسيكية نهج الشعر الفرنسي"[2]. لذا سيقتصر حديثنا في هذا المقام على تبيان كيفية تمثّل الأدبين اليوناني و اللاتيني و أثرهما في الفترة التي سبقت ظهور هذا المذهب بشكل رسمي و مقنن. و لأنّ فرنسا كانت تمارس نفوذها على كامل أوروبا، فإننا سنقتصر كذلك على إظهار أثر الأدبين اليوناني و اللاتيني في أدبها.

لقد اتسمت الترجمة الفرنسية في هذه الفترة أي في الفترة الكلاسيكية بأنها ترجمة غير أمينة "Belle Infidèle" "إذ آثر الذوق الفرنسي هذا النوع من الترجمة و إن كانت تتطلب من المترجم أن يكون شاعراً أو أديباً مطبوعا"[3]. و من أشهر الفرنسيين الذين استلهموا تراث الأقدميين الشاعر "كليمان مارو C. Marot" الذي كانت مجموعة اشعاره بحق بمثابة جسر عبور من مرحلة القرون الوسطى إلى عصر النهضة. و من جملة أشعاره التي تأثر فيها بتراث الأقدمين، قصيدة في السجن سنة 1526م تضمنت قصة الأسد و الجرذ كان قد استلهمها من "أيسوب"[4]. و من حكايات "أيسوب" أيضاً اقتبس "لافونتين" حكاياته و شكّل منها و من غيرها نوعاً أدبياً جديداً هو الفابولات و قدّمه للآداب العالمية. و عن طبيعة هذه الحكايات يقول "أحمد درويش": "أن حكايات أيسوب لم تكن في ذاتها عملا أدبيا، فهي حكايات فلسفية هدفها التدليل المباشر على حكمة معينة...لكنها تتسم في الوقت ذاته بالجفاف، و هي لا تغري القارئ بالعودة إليها مرّة ثانية"[5]. و لهذا قام "لافونتين" بتحويرها على النّحو الذي يشرحه "أحمد درويش" فيقول: "لقد عاد لافونتين إلى هذه الحكايات

[1]- عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 12.

[2]- شفيق البقاعي، أدب عصر النهضة، ص 207.

[3]- محمد عوني عبد الرءوف، تاريخ الترجمة العربية، ص 210.

[4]- ينظر: عبد الرزاق الأصفر، المرجع السابق، ص 12، 13.

[5]- أحمد درويش، نظرية الأدب المقارن، ص 108 ، 109 .

بالصياغة أولا فنقلها من النثر الفلسفي إلى الشعر الجديد، ثم نقلها من الحكاية الخالصة إلى الحكاية المسرحية التي تهتم بإطار الأحداث اهتماما بالأحداث ذاتها"[1]. يمكن التعبير عن هذه التحويرات التي أحدثها في نصوص "أيسوب" انطلاقا من هذا الكلام على هذا النّحو:

- تحويل هذه الحكايات من النثر الفلسفي و الحكمي إلى جنس آخر هو الشعر الحرّ.
- الاستخدام المسرحي لهذا النّوع الأدبي.

و كانت استعانته بالأصول اليونانية و اللاتينية لقصص الحيوان كبيرة جداً، في حين كان اعتماده على (كليلة و دمنة) بشكل أقل، لكن ليس في نسخته العربية، بل في نسخته الفارسية لصاحبها "حسين واعظ كاشفي". و تمكن بذلك من إدخال هذا النّوع الأدبي "الفابولات" إلى الأدب الفرنسي ، و منه انتقل إلى مختلف الآداب و من ضمنها أدبنا العربي. و من المفارقات أن يعود هذا النّوع الأدبي ليظهر في أدبنا الحديث بشكله الجديد و بتأثير من الأدب الفرنسي[2]، و لم يتم استلهامه مباشرة من تراثنا.

و من الذين دعوا إلى محاكاة الآداب اليونانية واللاتينية "رونسار Ronsard " و جماعة "الثريا La Pléade" ضمن دعوة عامة، دعوا فيها إجمالاً إلى التخلي عن اللّغة اللاتينية و البحث عن لغة فرنسية كاملة، بنحو جديد، لأنّ لكل لغة جديدة بالضرورة نحو جديد. كما دعوا إلى نبذ الأجناس المعروفة في القرون الوسطى، واستبدالها بأخرى كانت شائعة في الآداب اليونانية و اللاتينية كالتراجيديا و الكوميديا و الملحمة. و التجديد في إيقاعات الشعر وتطويرها لاسيما الشعر الغنائي و ابتكار أوزان جديدة. و قد طبّق "رونسار" ما دعا إليه في إنتاجه الأدبي. فانتُقد و بشدة من قبل "ماليرب F. Malherbe" الذي دعا إلى تقليد القدماء بشكل مقتصد و ليس بشكل مسرف، و طبّق ذلك في إبداعه الخاص، فأعطى للشعر الفرنسي السّمات الفرنسية الوطنية الأصيلة. و قد كانت له ترجمات عن بعض الأعمال الأدبية اللاتينية إلى اللّغة الفرنسية. و كان يحبذ الأدب اللاتيني لأنّه أكثر تعويلاً على الفكرة و أقرب إلى العبقرية الفرنسية. كما كان يؤثر اقتباس الأفكار لا اقتباس تقنيات التعبير وأساليبه.فكان أدبه أدب العقل والفكرة، مؤثراً فيه السهولة و الوضوح ، و معولاً على اللّغة الفرنسية كما هي لدى الطبقات الشعبية لاستمداد المفردات. كما كان أسلوبه قدوة لــ"موليير Molière" و "راسين Racine" مع احتفاظهما بطابعهما الشخصي[3].

و تجدر الإشارة إلى أنّ عملية إدخال أجناس أدبية جديدة اقتباساً من الأدبين: اليوناني و اللاتيني، قد صاحبتها دراسة الأصول النظرية للأدب و المسرح. و ما ذلك إلا لأنّها لم

1- أحمد درويش، نظرية الأدب المقارن، ص 109.

2- ينظر: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص (155-158).

3- ينظر: عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص (13- 16).

تنشأ نشأة طبيعية في الأدب الفرنسي. و قد أُخِذت تلك الأصول عن "أرسطو"، فقالوا بالوحدات الثلاث: وحدة الزمان و المكان و الموضوع، و بضرورة فصل الأنواع الأدبية، و بأن التراجيديا الكلاسيكية يحسن أن تأخذ موضوعها من التاريخ. ففي القرن السادس عشر ظهرت أولى المحاولات لتأليف التراجيديا و الكوميديا محاكاةً للإغريق، لذا كانت التراجيديا في عصر النهضة لا تخلو من أجزاء غنائية في أول الأمر. من أمثلة البدايات الأولى: (اليهود les Juif) لـ"جرونير Jronire" عام 1560م. ثم أحدثت تغيرات عليها تمثلت في إسقاط الغناء منها، فأصبحت التراجيديا حواراً و تمثيلاً فقط[1]. و قد نجح الكتّاب المحدثون في إبداع أعمال إبداعية أقل ما يقال عنها أنّها شكّلت أدباً قومياً جديداً يضاهي إبداع القدماء أو حتى يفوقه. و في هذا الشأن يقول "عبد الرزاق الأصفر": "و أصبح القوم في حضرة أدب قوميّ جديد يمكن أن توصف نفائسه بأنها أخصب من مؤلفات الأقدمين"[2].

و هكذا فقد نشأت الآداب الأوروبية -إذا ما استثنينا تأثير الأدب العربي ممثلاً في الموشحات في شعر التروبادور- بتأثير من الأدبين اليوناني و اللاتيني. و ظهرت بفعل عالمية هذين الأدبين أنواع أدبية جديدة فيها على غرار تلك الموجودة فيهما، و كانت المسرحية أبرز هذه الأنواع الأدبية و أكثرها تطوراً.

[1]- ينظر:محمد مندور، في الأدب والنقد، (د،ط)، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة (مصر)، (د، ت)، ص(125- 127).

[2]- عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 22.

الفصل الثالث

دور عالمية الأدب في تطوّر الأدب في العصر الحديث

1- أثر عالمية الأدب في تطور النثر الأدبي العربي:

أ- المقال.

ب- المسرحية.

جـ- القصة.

2- أثر عالمية الأدب في تطوّر القصيدة العربية:

أ- الشعر المقطعي.

ب- الشعر المنثور.

جـ- الشعر المرسل.

د- الشعر الحرّ.

هـ- قصيدة النثر.

تتميز الآداب العالمية الحديثة و المعاصرة بالتنوّع و الثّراء، فقد شهدت معظم هذه الآداب تطوّراً مذهلاً. لا أدل عليه من ظهور أنواع أدبية حديثة و تنوع أساليب الكتابة. من بين هذه الأنواع: الرّواية بأنواعها (الاجتماعية، البوليسية، الواقعية...إلخ)، و القصة القصيرة، و قصيدة النثر ...إلخ. و الأكيد أن هذه الأنواع الأدبية و أخرى، و إن أجمع أغلب الباحثين عن أصلها الغربي، إلا أنّها لم تظهر في الآداب الغربية جميعها في وقت واحد، فظهورها ارتبط بآداب معيّنة، أما باقي آداب العالم فقد تسنى لها معرفتها عن طريق الترجمة الأدبية في غالب الأحيان أيّ عن طريق عالمية بعض الآداب.

و الترجمة الأدبية- بالإضافة إلى كونها من أبرز عوامل عالمية الأدب، فهي تعتبر مؤشراً من مؤشرات تطوّر هذا الأدب أو ذاك. فبمقدار ما تنقل عنه الآداب الأخرى و تتأثر به تظهر أهميته الفنّية وموقعه في خارطة الأدب العالمي. غير أن حركة الترجمة الأدبية اليوم تنحو منحى خاصا، بحيث تتجه نشاطاتها "بين لغات الشعوب المتطورة (الانجليزية و الألمانية و الفرنسية و الروسية و الاسبانية و الايطالية و السويدية بصورة رئيسة، أو عن تلك اللغات إلى لغات الشعوب المتأخرة، و ليس بالعكس. إنّ حركة الترجمة الأدبية في عالمنا المعاصر هي جزء من العلاقات الثقافية الدولية المعاصرة بكلّ ما تنطوي عليه البنى السائدة في تلك العلاقات من تناقضات و هيمنة و اختلال في التوازن. فعدد ما يُنقل من أعمال أدبية عن لغات شعوب العالم الثالث إلى لغات الشعوب المتطورة لا يتجاوز نسبة يسيرة من الأعمال الأدبية التي تنقل بين لغات الأقطار المتطورة أو من لغات تلك الأقطار إلى لغات الشعوب المتأخرة.وتنطبق هذه الحقيقة على العلاقة بين الأدب العربي و الآداب الغربية"[1]. على أن أكثر الآداب الحديثة تأثيراً و انتشاراً هما الأدب الفرنسي والأدب الإنجليزي. و ذلك لاتساع لغتيهما و انتشارهما في العالم. فاللّغة الإنجليزية على سبيل المثال يصل عدد المتكلمين بها " خارج الجزر البريطانية أضعاف المتحدثين بها في انجلترا، فقد انتشرت هذه اللغة في العالم الجديد في الولايات المتحدة الأمريكية و كندا، كما أنها اللغة الأساسية في عدد من البلاد الإفريقية و الهند، و هي أيضا لغة قومية في أستراليا و نيوزيلندا. كذلك الأمر بالنسبة للفرنسية، التي هي أيضا لغة قومية في كندا وسويسرا، و هناك أدب إفريقي كُتب بالفرنسية...كما أنها لغة الثقافة في جنوب شرق آسيا"[2]. و أيضا لأنّ الدول المنتجة لهذه الآداب دول متطوّرة و مهيمنة اقتصادياً. و من ثم فهي تفرض خطابها الثقافي كذلك، فقديما أشار "ابن خلدون" إلى حقيقة هامة هي "أن المغلوب مولع أبداً بالاقتداء

1- عبده عبود، هجرة النصوص، ص 7، 8 .

2- أحمد مشاري العدواني، الشعر العالمي المعاصر، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، يوليو 1973، مج4، ع4، ص 6، 7 .

بالغالب"[1]. و لأنَ آداباً كثيرة من ضمنها الأدب العربي تأثرت بالآداب المذكورة سابقاً وأخذت عنها أنواعاً أدبية كثيرة، فإننا سنتخذ هذا الأدب أنموذجاً لإظهار أثر عالمية الأدب في تطوّر الأدب في العصر الحديث لأنه أقرب الآداب إلينا. و هذا لن يكون حائلاً دون التطرق إلى آداب أخرى بحسب الضرورة، لاسيما تلك المتعلقة بنشأة هذه الأنواع الأدبية و بحركة انتقالها و تطوّرها.

لقد عرف الأدب العربي تطوّراً كبيراً في عصر النهضة الثانية بعد نهضته الأولى التي كانت في العصر العباسي. و قد أجمع أغلب الباحثين على أنّ بداية هذه النهضة قد تزامنت مع حملة "نابليون بونابرت Napoléon Bonaparte" على مصر "سنة 1798 و امتدت من ثم عبر البر إلى بلاد الشام، و تحديداً إلى مدينة عكا، و استقرت في مصر حتى سنة 1801"[2]. فقد كان لمجيئه "إلى مصر (1798–1801) أثر بالغ في تنشيط الحياة الفكرية و الاجتماعية ذلك لأن "نابليون" اصطحب بعثة علمية ضمت خيرة علماء فرنسا. و أنشأ أول مطبعة ساعدت على إحياء التراث العربي القديم ووضعه بين أيدي القراء، و أنشأ المجمع العلمي"[3]. و على كل حال فقد كانت النهضة في بدايتها نهضة علمية اجتماعية و لم تشمل الجانب الأدبي لأسباب كثيرة في مقدِّمتها أنّ هدف "محمد علي" الأوّل كان تقوية الجانب العسكري و تقوية الدولة حيث كان " يرسل البعثات إلى فرنسا للتخصص في فنون الحرب و الطب و العلوم و قد أنشأ المدرسة الطبية لتجهيز الجيش بالأطباء"[4]. و قد تعززت معرفة الشرق بالغرب عن طريق الإرساليات و البعثات المنظمة إلى البلدان الغربية و في مقدِّمتها الدول التي كانت بينها و بين البلدان العربية صلات استعمارية كفرنسا، كما كانت الترجمة ضمن الدراسات المطلوبة. و هو ما يؤكده "محمد عوني عبد الرءوف" بقوله: "أرسلت في عهد محمد علي سبع بعثات أولاها سنة ١٨٠٩ إلى إيطاليا، ثم تعددت البعثات إلى إيطاليا وفرنسا وإنجلترا والنمسا لدراسة مختلف العلوم و كانت الترجمة ضمن الدراسات المطلوبة"[5].
و عموماً، فقد شهد الأدب العربي في العصر الحديث تطوّراً مذهلاً على المستويين الشكلي و المضموني. و كان من أبرز مظاهر تطوّره – بتأثير عالمية الآداب الغربية– ظهور أنواع أدبية جديدة لم يكن للعرب عهد بها من قبل. هذا بالإضافة إلى اطلاع المبدعين العرب على

[1]– عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ص 161.

[2]– محمود المقداد، تاريخ الدراسات العربية في فرنسا، ص 30.

[3]– ميشال جحا، خليل مطران باكورة التجديد في الشعر العربي، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (لبنان)، 1995، ص13.

[4]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]– محمد عوني عبد الرءوف، تاريخ الترجمة العربية، ص 251.

المذاهب الأدبية الغربية، و استلهامهم بعضاً من مبادئها واستثمارها في إبداعاتهم. و بذلك جربوا الحداثة و ما بعد الحداثة على نحو ما سنفصّله في الآتي:

1- أثر عالمية الآداب الأجنبية في تطوّر النثر العربي:

من أبرز مظاهر تطوّر النثر العربي بتأثير من عالمية الآداب الأجنبية هو ظهور هذه الأنواع الأدبية:

أ -المــقال:

تُعرَّف المقالة بأنها: "قطعة مؤلفة متوسطة الطول، و تكون عادة منثورة في أسلوب يمتاز بالسهولة و الاستطراد و تعالج موضوعاً من الموضوعات، ولكنها تعالجه على وجه الخصوص من ناحية تأثر الكاتب به"[1]. فالمقال، إذاً، أيا كان الموضوع الذي يعالجه، فإنّه يتميّز بالقصر، ذلك أنّه "ليس حشدا من المعلومات، و ليس كل هدفه أن ينقل المعرفة، بل لابد إلى جانب ذلك أن يكون مشوقا، و لا يكون المقال كذلك حتى يعطينا من شخصية الكاتب بمقدار ما يعطينا من الموضوع ذاته"[2]. و المقال يتكون من ثلاثة عناصر هي:

١- ***مادة المقال***: هي الفكرة أو الموضوع الذي يقوم عليه المقال. و موضوعات المقال متنوعة قد تُستمد من المجتمع، التاريخ، العلوم، الطب، الفلك، و العالمين: الداخلي و الخارجي...إلخ.

٢- ***الأسلوب***: ليس هناك تحديد دقيق لأسلوب المقال، فقد يكون بسيطاً بليغاً كما قد يكون فيه ميل إلى التكلف و الصنعة، و ذلك تبعاً لطبيعة الكاتب و لذوق العصر الذي يعيش فيه.

٣- ***الخطة***: تقسّم الخطة إلى ثلاثة أجزاء هي: المقدمة، العرض، و الخاتمة. يعرِض الكاتب في المقدمة موضوع المقال، أما العرض فهو الجزء الأوسع و الأهم فيها يتضمن مناقشة لمختلف الأفكار المتعلقة بالموضوع. مع إمكانية أن تشغل هذه الأفكار المناقشة والحجج مجموعة من المقاطع، بحيث تعالج كل فكرة في مقطع معين. أما الخاتمة، فهي خلاصة المعالجة، يذكر فيها كاتب المقال، الجديد الذي انتهى إليه[3]. فهذا العنصر يحدد شكل المقال و يميّزه عن غيره من أشكال الكتابة المختلفة.

و ينقسم المقال إلى أنواع، بحيث "يمكن أن نميز أنواع المقال بحسب موضوعاته، فنقول: مقال سياسي، أو اجتماعي، أو علمي...إلخ، أو بحسب ميله إلى الذاتية أو الموضوعية"[4]. هــذا

---

[1]- شفيق البقاعي، أدب عصر النهضة، ص 258.

[2]- عز الدين إسماعيل، الأدب و فنونه، ص 163.

[3]- ينظر: أنطونيوس بطرس، الأدب، تعريفه، أنواعه، مذاهبه، ص (140-142).

[4]- عبد العاطي شلبي، فن النثر الحديث (تحليل مقالات وقصص قصيرة)، ط1، المكتب الجامعي الحديث، =

ما تعلق بمفهوم المقال و أنواعه، فماذا عن نشأته و كيفية ظهوره في الأدب العربي؟.

إن المقال نوع نثري فرنسي النشأة، إذ يعتبر الكاتب الفرنسي "ميشال مونتين" أول من كتب مقالاً حديثاً. و المقال كنوع أدبي لم يظهر بصورة مكتملة، بل مرّ بعدة مراحل حتى استوفى مختلف العناصر المكوّنة له. حيث اعتمد "مونتين" على الأدبين الإغريقي و اللاتيني فاقتبس منهما الحكم و المواعظ و طبعهما بطابعه الخاص و جمعها في مؤلَّف عنونه بـ(محاولاتEssais). و بعدها تُرجِم هذا النوع إلى الإنجليزية، فكان من أبرز كتّاب المقال الإنجليز " فرنسيس باكون F. Bacon" متأثراً في بداياته بـ"مونتين" حيث عنون كتابه بـ(Essais). ثم طوّر كتاباته و أعطاها بصمته الشخصية. وبعدها راج هذا النّوع الأدبي و شغل صفحات الجرائد و المجلات، و أبدع فيه كتّاب مشهورون في القرن الثامن عشر نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر: "دانييل ديفو"، "جوناثان سويفت J. Swift"، "أوليفر جولد سميث O. G. Smith ". و في القرن التاسع عشر، برع فيها "شارل لامب Ch. Lamb" و "وليم هازليت W. Hazlitt". و مع بداية القرن العشرين تأثر المقال بأمرين هما: الميل إلى النزعة العلمية و رواج الأقصوصة(*)(1). و بناءً على ما سبق يمكن القول أنّ المقال قد ظهراً أوّلاً في الأدب الفرنسي و منه انتقل إلى الأدب الإنجليزي بفعل عالمية الأدب الفرنسي في المرحلة الأولى ثم استقبلته بعدها باقي الآداب.

أما في أدبنا العربي، فإنّ المقال كلفظة "ليست غريبة على اللغة العربية، و لكنها من حيث دلالتها الفنية تعد محدثة"(2). و استناداً إلى ما تقدّم ذكره يتبين أنّ المقال "قد دخل في حياتنا الأدبية بعد أن أخذ في الآداب الأوروبية وضعه الحديث"(3). و عليه فالمقال، نوع أدبي أوروبي، وكل ما عرفه العرب في نثرهم، ممّا يقترب من هذا النّوع الأدبي الحديث هو "الرسالة"، و هي نوع عربي أصيل، "أطول من المقالة و لها نمط

= الإسكندرية (مصر)، 2004، ص 1.

* – تجدر الإشارة إلى أنه إذا كانت المقالة ارتبطت بشكل كبير بالصحافة فإنّ نوعاً أدبياً آخر قد ظهر، وجد في الصحافة هو الآخر طريقة للانتشار. وهو القصة القصيرة. وفي هذا الشأن يقول " فالقصة القصيرة تدين منذ النشأة للصحافة التي أفسحت لها صدرها، وجعلتها بما توالبها به من تشجيع دائم تأخذ مكان الصدارة في عصر ازدهار الصحافة و سيطرتها... وكلما تطورت الصحافة وازدادت توزيعاً وازدادت حجما زاد مقدار ما تفسحه في صفحاتها للقصة ". فاروق خورشيد، بين الأدب و الصحافة، ط2، منشورات اقرأ، بيروت (لبنان)، (د،ت)، ص 106، 107.

1– ينظر: أنطونيوس بطرس، الأدب، تعريفه، أنواعه، مذاهبه، ص 142، 143.

2– عز الدين إسماعيل، الأدب و فنونه، ص 162.

3– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

خاص من الصناعة و الأسلوب كرسائل الجاحظ و رسائل غيره من الكتاب"[1]. و يمكن تحديد الفرق بين النوعين فضلاً عن الطول، في أنّ الرسالة "خاصة تكتب لصنف معين من المثقفين أما المقالة فهي للجمهور لأنها تكتب على صفحات الجرائد ليقرأها الخاص و العام"[2]. كما أنها –أي المقالة– " تتميز بتوخي السهولة والوضوح ليقف عليها عامة القراء، كما أنها تلتمس الأسلوب السهل الميسور و يختار كتابها الألفاظ المعروفة"[3]. فالفرق بين الرّسالة والمقالة بيّن. و من ثم فإنّ الرّأي القائل بأنّ الأدب العربي قد عرف فن المقال قبل العصر الحديث هو رأي مردود. و حتى و إن وُجد شبه بين النّوعين الأدبيين المذكورين، فإنّه ليس مبرراً – في اعتقادنا– لتسمية الأشياء بغير أسمائها كأن نسمي "الرسالة" "مقالة" أو نسمي "المقامة" "قصة" و ما إلى ذلك، حتى وإن كان الدافع وراء ذلك الغيرة على التراث العربي و التعصب له.

لقد مرّت المقالة بعد إدخالها إلى الأدب العربي بثلاث مراحل في تطوّرها حيث ظهرت في بداياتها الأولى بأسلوب يقترب من أسلوب عصر الانحطاط، إذ كان زاخراً بالسجع الغث و بالمحسنات البديعية...إلخ. كان أبرز موضوعاتها الموضوع السياسي ثم الموضوعات الاجتماعية و التعليمية. و بعدها، ظهر كتّاب متميزون مع بداية القرن العشرين أحدثوا تطوّراً محسوساً فيها أمثال: "طه حسين"، "عباس محمود العقاد"، "محمد السباعي"، و "سلامة موسى". و من النساء الكاتبات: "لبيبة هاشم"، "نبوية موسى"، و "ملك حفني ناصف". و أبرز مظاهر التطوّر التي أحدثها هؤلاء الكتّاب و غيرهم على المقالة، تخليص أسلوبها من قيود الصنعة و السجع، و جعله بسيطاً حرّاً، يعتني بالأفكار و المعاني أكثر من اعتنائه بالعبث البديعي. و انتقلت المقالة العربية إلى طور آخر من التطوّر، أسهمت فيه إلى جانب الصحافة المجلات الأدبية. و قد كانت لبنان أولى البلدان العربية التي عرفتها بمجلتها (الجنان). ثم ظهرت فيها مجلات أدبية أخرى مثل: مجلة (الكشاف)، و مجلة (الأديب). أما مصر مركز النهضة العربية، فإنّها لم تتنبه إلى أهمية المجلة إلا بعد الثورة المصرية، فظهرت فيها مجلات متخصصة، إلى جانب إلى بعض المجلات الأدبية التي غنيت بالمقالات الأدبية كان من بينها: (الرسالة)، (الفجر)، (أبولو)، (الثقافة)، و (الكاتب المصري). فكان لها و لغيرها دور فعّال في تطوير المقالة الأدبية ربما أكثر من دور الصحف و ذلك لارتباط الصحافة بشكل كبير بالسياسة و ما يتصل بها، في حين تهتم المجلات في المقام الأول بشؤون الثقافة

---

[1]– حامد حفني داود، تاريخ الأدب الحديث تطوّره. معالمه الكبرى. مدارسه، (د، ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون (الجزائر)، 1983، ص 158.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

و الأدب[1]. أما في باقي الدول العربية فقد "سارت الصحف و المجلات سيرتها في مصر و لبنان"[2]. و هكذا انتشر هذا النّوع الأدبي في مختلف الأقطار العربية تأسياً بهما و برع فيها أعلام كثيرون مثل "محمد البشير الإبراهيمي" في الجزائر.

ب – المسرحية:

تُعرَّف المسرحية بأنّها "فن نثري كتابي، يهدف إلى تغيير أو عرض شأن من شؤون الحياة، أمام جمهور النظارة، بواسطة ممثلين يتقمصون شخوص أفراد المجتمع و يتحدثون بألسنتهم"[3]. أما بخصوص عناصرها الفنّية، فإنّها " تشترك مع القصة في اشتمالها على الحادثة والشخصية و الفكرة و التعبير، و لا يميزها تمييزا واضحا إلا طريقتها في استخدام أسلوب الحوار بصفة أساسية. و أقول بصفة أساسية، لأن القصة تستخدم هذا الأسلوب «أحيانا» بجانب استخدامها الأسلوب السردي والأسلوب التصويري، في حين أن المسرحية لا تستخدم سوى ذلك الأسلوب، و سواء أكانت المسرحية ممثلة أم مقروءة فإن الحوار هو الأداة الوحيدة للتصوير"[4]. على أن أبرز ما يميّز المسرحية عن سائر الأنواع الأدبية الأخرى، هما "الحوار" و "الصراع"، فهما "الخاصتان الفنيتان اللتان تميزان فن المسرحية. و لابد أن يرتبط هذان العنصران بطبيعة الحال في العمل المسرحي، فلا يكفينا من الحوار أن يأخذ صورة سؤال و جواب بين شخص و آخر، و لكننا ننتظر في المسرحية الحوار الذي ينقلنا إلى الحياة، الحوار الذي يجعلنا نتمثل الأشخاص في أزماتهم و صراعهم كما نتمثل الأفكار، الحوار كما يقع في الحياة بين الناس"[5]. بهذه المقومات الفنّية (الشخصية، الفكرة، الحادثة، الحوار، الصراع)، استطاعت المسرحية أن تكون نوعاً أدبياً قائماً بذاته.

و قد أجمع جلّ الدارسين على أن المسرحية كنوع أدبي أول ما ظهر، ظهر في اليونان ممثلاً في نوعين أدبيين هما:المأساة و الملهاة. و قد نشأ نشأة دينية احتفالية، احتفاءً بإله الخصب و النماء "ديونيسوس"، حيث اعتاد اليونانيون أن يقيموا له حفلين أحدهما أوائل الشتاء، بعد جني العنب وعصر الخمور، و تنشد فيه الأناشيد الدينية، و تعقد فيه حلقات الرقص، و تنطلق الأغاني، و منه نشأت الملهاة. و الحفل الثاني في أوائل الربيع حيث تكون الكروم قد جفّت و تجهمت الطبيعة، و هو حفل حزين، و منه نشأت المأساة. و كان التمثيل أوّل الأمر متمثلاً في بعض الرقص و الأناشيد الجماعية، و الأغاني التي تُعبِّر عن حزنهم لغياب الإله. ثم مُثل

[1]– ينظر: محمد يوسف نجم، فن المقال، ط4، دار الثقافة ، بيروت (لبنان)، (د،ت)، ص (65–77).
[2]– المرجع نفسه، ص 77.
[3]– عماد علي سليم الخطيب، في الأدب الحديث و نقده، ص 129.
[4]– عز الدين إسماعيل، الأدب و فنونه، ص 131.
[5]– المرجع نفسه، ص 132.

"ديونيسوس" فكانت الجوقة تشير إليه و هو على مسرح مرتفع. بعدها أُدخِل الحوار بينه و بين الجوقة. ثم مُثلت شخصيات أخرى يجيء ذكرها في الأغاني و الأناشيد. و كان الممثلون يظهرون وسط قومهم على هيئة البشر في نصفهم الأعلى، و في نصفهم الأسفل على صورة الماعز. من هنا اشتُقت لفظة (تراجيدي) أي المأساة، و هي مركبة من كلمة(أغنية) و كلمة (جدي) تركيباً مزجياً. و كانت أول مسرحية هي مسرحية (الضارعات) لــ"أسخيلوس" (565-456 ق.م) و كان ذلك سنة 495 قبل الميلاد، احتوت ممثلين رئيسيين إلى جانب الجوقة، و تتابع ظهور المسرحيات على هذه الشاكلة، إلى أن أدخل "سوفوكليس" ممثلاً ثالثاً، فتغلب بذلك جانب التمثيل على جانب الغناء[1]. ثم شهدت المسرحية اليونانية طوراً آخر من أطوار التطوّر على يد "يوريبدس". حيث خطا "خطوات أخرى في إضفاء الصيغة الإنسانية و الطابع الأقرب إلى الواقع على المأساة فبرع أكثر من سابقيه في تصور العواطف الإنسانية، و جعلها محوراً لأهمية المسرحية بدلاً من القدر، ثم لاحظ شؤون الحياة اليومية في مسرحياته، و هاجم الآلهة الوثنية كما هاجم النساء"[2]. و بهذا يكتمل تطوّر المسرحية اليونانية. و تعدّ مسرحية (الملك أوديب) لــ"سوفوكليس" من أروع ما كتب اليونانيون، بل من أروع ما كُتِب في العالم أجمع، حتى أنّ "أرسطو" قد اعتمدها أنموذجاً للكتابة المسرحية الشعرية، إذ يقول عنها "عمر الدسوقي": "و قد عد أرسطو مسرحية(أوديب) لسوفوكليس نموذجا للكتابة المسرحية الشعرية، فليس في حوارها سطر واحد يعد من فضول القول، و يمكن حذفه، و لم تترك المسرحية فرصة متاحة لخلق التوتر العاطفي إلا انتهزها. و كانت العناية الكبرى فيها- كما في سائر مسرحيات سوفوكليس برسم الشخصيات و إظهار السمات الخاصة بكل منها..."[3]. و كانت هذه المسرحية مصدر الهام و محاكاة لعدد من الكتّاب على اختلاف انتماءاتهم البيئية و العرقية و الدينية من أمثال: "أندريه جيد"، "جان كوكتو"، "توفيق الحكيم"، "علي أحمد باكثير"، و "علي سالم"[4]...إلخ.

أما اللاتينيون فقد ظل المسرح لديهم – فيما يذكر "رامي فواز أحمد المحمودي"- محاكاة للمسرح اليوناني في مختلف النواحي الفنّية، إذ يقول: "و لم يكن اللاتينيون يعنون بالمسرح قبل معركة الأدب اليوناني... و قد ظل المسرح لديهم محاكاة للمسرح اليوناني في النواحي

[1]- ينظر: عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها -تاريخها- أصولها، (د،ط)، دار الفكر العربي، القاهرة (مصر)، 2003، ص 5، 6 .

[2]- رامي فواز أحمد المحمودي، النقد الحديث و الأدب المقارن، ص 131.

[3]- عمر الدسوقي، المرجع السابق، ص 62 .

[4]- ينظر: مصطفى عبد الله، أسطورة أوديب في المسرح المعاصر، (د،ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (مصر)، 1983.

الفنية جميعها"[1]. ولا تختلف نشأة المسرحية في العصور الوسطى عن نشأة المسرحية اليونانية، فقد نشأت نشأة "دينية كذلك، فكانت موضوعاتها مأخوذة من الإنجيل، تحكي ميلاد عيسى، أو صلبه، أو حكايات القديسين، أو خروج آدم من الجنة... و تأثّرت في كثير من نواحيها الفنّية بالمسرحيات اللاتينية باعتبار اللّغة اللاتينية لغة الكنيسة. و في عصر النهضة رجع الأوربيون عامة إلى مسرحيات اليونانيين و اللاتينيين، في الموضوعات و الأفكار و النواحي الفنّية"[2]. هذا بالإضافة إلى تأثّر الأدباء الإنجليز بالمسرحيات الرومانية خاصة مسرح "سينكا"، إذ يقول "عمر الدسوقي" مفصلاً: "و يظهر أن هذا العصر كان عظيم التأثر بالأدب الروماني و بسنيكا على الأخص، و المسرح الروماني كان لا يتروع عن تمثيل الغلظة والقسوة والمفزعات على المسرح، و قد لاقت مسرحيات الانتقام أو الثأر Revengeplaus لدى الجمهور في عصر أليابسابات إقبالا و تشجيعا. كما أخذ المسرح الإنجليزي من سنيكا تمثيل الأشباح والمناظر الحزينة و الفضائع"[3]. و قد كانت أولى الآداب الحديثة التي عرفت المسرحية، الأدب الفرنسي، ممثلاً في "كورني"، "راسين"، و "موليير"، و الأدب الانجليزي ممثلاً في "دريدون"، "جورج برناردشو"، و "بوب"، و الأدب الإيطالي ممثلاً في "لوساج" مخترع المسرح الإيطالي، "أوجين سكريث" ، و "لابيش" و الأدب النرويجي و كان أشهر كتّابه المسرحيين، "إبسن"[4]. ثم توالى ظهورها في باقي الآداب الغربية.

و بعد الكلاسيكية ظهرت الرومانسية التي خالفتها في "كثير من القواعد الفنية الخاصة بالمسرحية"[5]. و يعتبر "وليم شكسبير" من أبرز المبدعين الإنجليز في مجال المسرح، بل بالنسبة للعالم أجمع. سبقت مسرحياته الرومانسية ظهور الحركة الرومانسية بقرنين من الزمان. و قد حظي بشهرة عالمية و ترجمت أعماله إلى أغلبية لغات العالم. فكان من بين الآداب التي نُقل إليها مسرحه أدبنا العربي. و لعل أبرز صنيع لــ"شكسبير" في مسرحياته، هو إبداعه لشخصيات متميّزة بحيث لم يقيّد نفسه بفكرة خاصة كالعظمة عند كورني مثلاً بل صوّر الإنسانية في شتى ألوانها ممثلة في شخصيات غريبة، كل شخصية تمثل عنصراً هاماً من المجتمع[6]. من بين شخصياته شخصية "عطيل" و "دسدمونة".

[1]– رامي فواز أحمد المحمودي، النقد الحديث و الأدب المقارن، ص 131 .

[2]– المرجع نفسه، ص 131، 132.

[3]– عمر الدسوقي، المسرحية، ص 125.

[4] – ينظر : عماد علي سليم الخطيب، في الأدب الحديث و نقده، ص 130، 131.

[5]– رامي فواز أحمد المحمودي، المرجع السابق، ص 132.

[6]– ينظر: عمر الدسوقي، المرجع السابق، ص 123، ص 134.

و بعد "الرومانسية"، "تغير طابع المسرحيات الفني و الاجتماعي تبعاً للمذاهب"[1] التي تلتها، فجربت المسرحية "الواقعية و الطبيعية و الرمزية و التعبيرية و الملحمية و التسجيلية و العبثية و التكعيبية و السريالية و المستقبلية، و تجسدت في أعمال لها كتابها و لها أسسها "[2]. كان هذا مسار المسرحية في النشأة و التطوّر عند الغرب، فقد انتقلت من الأدب اليوناني إلى الأدب اللاتيني و منه إلى الآداب الأوروبية بدءً من الأدب الفرنسي ثم الإنجليزي و منهما إلى باقي الآداب الغربية بشكل عام.

أما في الوطن العربي، فقد "أكد جلّ الباحثين –غياب المسرح بمفهومه الغربي– عن الحقل الثقافي العربي، كنص أدبي، كبناية، كإخراج و تمثيل"[3]. و يشرح "محمود تيمور" بعض أسباب غياب المسرح و الأدب المسرحي عن الوطن و الأدب العربيين فيقول: "...فليس من ريب في أن العرب لم يعرفوا المسرح زمن الجاهلية، إذ كانوا يحيون قبائل متفرقة حياة بدائية، و ازدهار الفن المسرحي يتوقف على نشوء مستوى من الحضارة في مجتمعات البشر. و لما استقبل العرب عصرهم الذهبي الذي اتصلوا فيه بشتى الأمم في الشرق و الغرب، و اصطنعوا من مظاهر المدنية كل ما وجدوه من التراث الإنساني. و لاسيما التراث العقلي و الأدبي و الفني، لم يجدوا فيما فتحوه من الأمصار، و لا فيمن اتصلوا بهم من الأمم، مسرحا يجذب أنظارهم، فينقلونه إلى أمصارهم، و ذلك لأن عهد النهوض العربي صادف عند الأمم المسيحية عزوفا عن التمثيل، و كراهة له، و بغضاً لما فيه من أوضاع وثنية موروثة من الأساطير... على أن المسرح حين بدأ ينتعش في الغرب، كانت الأمة العربية قد مزقتها الفرقة، و لعبت بها يد الشتات، و أصبحت دويلات تتصارع..."[4]. و يضيف قائلا: "و لم يكن المسرح وحده هو الذي لم يتح للعرب أن يعرفوه و يتأثروا به و يشاركوا فيه، و إنما كان ذلك أيضاً نصيب الأدب المسرحي. فالعرب حين ترجموا في زمن حضارتهم و نهوضهم من الثقافات الأجنبية ما تذوقوه و استساغوه لم يترجموا الملاحم أو القصص التي كان يزخر بها أدب يونان، على حين أنهم ترجموا من ألوان الثقافة اليونانية علماً و منطقاً و فلسفة و حكمة"[5]. بالإضافة إلى هذه الأسباب و الظروف التي حالت دون معرفة العرب لهذا النّوع الأدبي ، هناك سبب آخر

---

[1]– رامي فواز أحمد المحمودي، النقد الحديث و الأدب المقارن، ص 132.

[2]– أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الإعداد و التأليف، ط4، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية (مصر)، 2007، ص 26.

[3]– عبد الرحمن بن زيدان، بداية المسرح الشعري بالمغرب بين الهدف الوطني و تجريب الكتابة، عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، أبريل 1984، مج 15، ع1، ص 68.

[4]– محمود تيمور، القصة في الأدب العربي و بحوث أخرى، ص 57، 58.

[5]– المرجع نفسه، ص 58، 59.

قويّ يتمثل في إحساسهم باكتفاء ذاتي من ناحية الأدب وخصوصا " بتفوقهم في الشعر –الذي هو ديوانهم– فلماذا اللجوء إلى هذا المستورد"[1] و من ثم لم يلتفتوا إليه.

لكن هذا لم يمنع أن يكون للعرب –كما ذكر بعض الباحثين– أصولاً بدائية للمسرح. فقد عرف العرب المسرح في وقت مبكر، و حتى في وقت سابق لظهور المسرح اليوناني حيث رأى بعض الباحثين في طقوس معابد الفراعنة أنموذجاً مسرحياً قديماً، و كذا في "خيال الظل" و "القرقوز" و ما شاكلهما نوعاً من المسرح. و حتى في المنشدين في المولد النبوي و الأفراح و على المقاهي الذين كانوا يروون سيّر الأبطال كسيرة "أبي زيد الهلالي" و غيرها نوعاً من المسرح[2]. صحيح أنها الأصول الأولى للمسرح العربي، لكنها لم تتطور "و لم يصل إلينا منها تراث مكتوب باللّغة الفصحى يصلح لأن يتداوله المثقّفون و يستهدون به، و يضيفون إليه ليطوروه"[3]. "فخيال الظل" مثلاً ظهرت له روايات أيام الفاطميين والمماليك، و كانت في البداية ملهاة الطبقة العليا من الشعب. وكان "ابن دانييل" الكحال (ت 710هـ) من أبرز و أشهر مؤلفيها[4]. تعرف تمثيليات "خيال الظل" "باسم «البابات» يقدمها صاحبها بواسطة عرائس من الورق المقوى أو الجلد ذات ثقوب و مفصلات يسهل تحريكها، وعند اللعب بها ليلا توضع خلف ستارة بيضاء و من ورائها مصباح"[5]. و كان من الممكن أن "يتطور هذا الفن و ينمو، و يخرج من خيال الظل إلى المسرح و من الحوار إلى الحركة لو أن العصر كان عصر قوة نهضة، و لكن مصر كانت تنحدر كل يوم في مهواة الجهل و الفاقة على أيدي المماليك و الأتراك إلى أن نزلت في قاع الهاوية"[6]. غير أنّ الجيّد في الأمر، أن هذه الأصول و هذه البدايات للمسرح العربي و إن لم تتطوّر فإنّها قد ساعدت على الأقل على تهيئة التربة العربية لاستقبال هذا النّوع الأدبي و استنباته فيها. و هو ما يؤكّده "إبراهيم عبد الرحمن" بقوله: "فإنها مهدت لتقبل الفن المسرحي الوافد بوصفه أداة من أدوات التّسلية"[7].

و يجمع أغلبية الباحثين أن أول من أدخل المسرحية إلى الأدب العربي هو اللبناني "مارون

---

[1]– عبد الرحمن بن زيدان، بداية المسرح الشعري بالمغرب بين الهدف الوطني و تجريب الكتابة، ص 68، 69.

[2]– ينظر: حلمي بدير، فن المسرح، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية (مصر)، 2003، ص 7، 8 (المقدمة).

[3]– إبراهيم عبد الرحمن، الأدب المقارن بين النظرية و التطبيق، ص 177.

[4]– ينظر: عمر الدسوقي، المسرحية، ص 11، 12.

[5]– رامي فواز أحمد المحمودي، النقد الحديث و الأدب المقارن، ص 133.

[6]– عمر الدسوقي، المرجع السابق، ص 12، 13.

[7]– إبراهيم عبد الرحمن، المرجع السابق، ص 177، 178.

النقاش"، حيث أخرج "المسرحية العربية الأولى: « البخيل » ، استيحاء من موليير"[1]. و كان ذلك " في عام 1847"[2]. من بين أولى مسرحياته المؤلَّفة مسرحيتا: "«هرون الرشيد» و «الحسود السليط»"[3]. و كان من كتّاب المسرح الأوائل، "أحمد أبو خليل القباني" و "يعقوب صنوع". أما الأول فإنّه "لم يعتمد النص الأدبي –في المحل الأول– أساسا للمسرحيات التي كتبها، بل التفت التفاتا أكبر إلى عناصر الغناء و الإنشاد و الرقص، و جعل هذه العناصر الفنية المبرر الأول لقيام المسرحية"[4]. أما الثاني، فقد تقدّم أكثر بالمسرحية، لأنّ مدخله "إلى المسرح من باب الكتاب، من باب النص الأدبي"[5]. و تجدر الإشارة إلى أن هذه المحاولات الأولى التي مثلها هؤلاء الكتّاب الثلاثة و غيرهم لم تكن تأليفاً خالصاً و إنما كان فيها كثير من الترجمات. فبالإضافة إلى ترجمات "مارون النقاش"، ترجم "نجيب الحداد ١٨٩٩ لكل من كورني و هوجو و دوما و شيكسبير، و نجح محمد عثمان جلال ١٨٩٨ في أن يتربع على عرش الاقتباس"[6]. و عليه يتضح أنّ المسرحية كنوع أدبي دخلت إلى الأدب العربي عن طريق الترجمة، و بتأثير من الأدب الفرنسي تحديداً. و قد استمرت عمليات(الترجمة– الاقتباس– التعريب– التمصير)، لكن هذا لا يعني غياب التأليف المسرحي، بل على العكس تماماً، حيث ظهرت إلى جانب المسرحيات المترجمة مسرحيات مؤلَّفة مثل مسرحيتا "مارون النقاش" السالفتا الذكر.

و قد توالى ظهور المسرحيات العربية متنقلة من الغنائية (الأوبرات) إلى الاجتماعية بظهور مسرحيات مثل مسرحية "فرح أنطون" المعنونة بـــ(مصر القديمة و مصر الجديدة) كان قد مثلها "جورج أبيض" عام 1913م. و تلتها مسرحيات اجتماعية على قدر من الجودة. استعان هذا المسرح الجديد بالترجمة كذلك إذ ترجم "خليل مطران" بعض مسرحيات "شكسبير" و المتمثلة في (عطيل)، (مكبث)، (هاملت)، و (تاجر البندقية). و ترجمت مسرحيات "موليير" ترجمة جيّدة. و قد أثار "فرح أنطون" في مقدمة مسرحيته السالفة الذكر مشكلة اللّغة التي يُنطِق بها شخصياته، أتكون اللّغة العربية الفصحى أم العامية (الدارجة)؟[7].

و شهدت المسرحية قفزة أخرى على يد "إبراهيم رمزي" و "حسين رمزي". فـــ"إبراهيم

1– علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979، ع25، ص 65.

2– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3– الموسوعة العربية الموسعة، مج1، ص 118.

4– علي الراعي، المرجع السابق، ص67.

5– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

6– الموسوعة العربية الموسعة، مج1، ص 118.

7– ينظر: عمر الدسوقي، المسرحية، ص 24، 25.

رمزي" مثلاً كتب "عددا من المسرحيات التاريخية و الاجتماعية و الغنائية"[1]. و كتب هو و "حسين رمزي" و "أمثالهما تراجيديات عصرية و كوميديات مهذبة، و ذلك بلغة سهلة، و استعملت العامية في بعض الأحيان"[2]. و بشكل عام، فقد عرفت المسرحية العربية في مسار تطوّرها الاتجاهين معاً: النثري و الشعري.

بالنسبة للاتجاه الأول النثري: كان من أبرز ممثليه "محمود تيمور" و "توفيق الحكيم". برزت عند ممثلي هذا الاتجاه مسألة اللّغة الواجب استعمالها في المسرحية. هل هي اللّغة العربية الفصحى أم اللّغة العامية؟ و انتهى الأمر إلى ظهور مدرسة آثرت العاميّة بشكل كلي، من ممثليها: "محمود تيمور"، "أحمد خيري سعيد"، "حسن فوزي"، و تبعهم "محمود تيمور" في استخدام اللّغة العامية لكنّه ما لبث أن انصرف عنها إلى اللّغة العربية الفصحى، حتى أنه أعاد كتابة مسرحياته باللّغة العربية الفصحى و استمر يكتب بها. و يعدّ "توفيق الحكيم" أحسن من يمثل هذا الاتجاه. كانت أولى مسرحياته هي (أهل الكهف) عام 1933م. ثم كتب بعدها عدداً من المسرحيات نذكر منها: (الزمار)، (حياة تحطمت)، (رصاصة في القلب)، (شهرزاد)، و (محمد). فبهذه الأعمال و غيرها تمكّن "توفيق الحكيم" من إرساء قواعد المسرحية النثرية في الأدب العربي. و هو اليوم يعدّ أعظم كتّاب المسرحية النثرية في الوطن العربي نتاجاً و فنّية و تنوعاً[3]. وقد اجتمعت عند "توفيق الحكيم" "ثلاثة روافد رئيسية:

الأول، يونانيٌّ قديمٌ يتمثّل في مُعارضة المسرحيات و استحياء بعض الأساطير، و هي مسرحيات و أساطير لم يعد إليها الحكيم في أصولها اليونانيّة القديمة مباشرة، و لكنّه استقاها من التّرجمات الفرنسيَّة، و هذا بدوره يسلمنا *للرافد الثاني*، و هو الثّقافة الفرنسية التي كانت عظيمة الأثر في كتابات توفيق الحكيم، و تتمثّل في صدوره عن المفهومات الفرنسيّة للتراث اليوناني و طريقة تفسيرها لأعمال هذا التّراث العظيمة، كما تتمثّل في محاكاته لبعض المسرحيات الفرنسيّة. و *الرّافد الثّالث*، إيطالي حديث"[4]. من هنا يظهر الأثر الكبير لعالمية الآداب الأجنبية في تشكيل إبداع "توفيق الحكيم" معنى و مبنى و في مقدمتها عالمية الأدبين: الفرنسي و اليوناني، دون أن نغفل هنا موهبته وقدرته الفريدة في تطويع هذه الروافد لخدمة أدبه.

أما بالنسبة للاتجاه الثاني، و هو الاتجاه الشعـــري، فـــإنّ خير من مثله هو "أحمد شوقي"

1-علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي، ص 71.

2-الموسوعة العربية الموسعة ، مج1، ، ص 119 .

3- ينظر: عمر الدسوقي ، المسرحية ، ص (26- 34).

4- إبراهيم عبد الرحمن، الأدب المقارن بين النظرية و التطبيق، ص 186.

في الريادة ثم تلاه "و سار على دَربِه عزيز أباظة و طوّره صلاح عبد الصبور"[1] في إطار شعر التفعيلة. و سنقف عند "أحمد شوقي" لا لشيء إلا لأنّ نتاجه الشعري يُعتبر محطة مهمة من محطات تاريخ المسرحية العربية.

يجمع كثير من الباحثين على أن "أحمد شوقي" هو رائد الشعر المسرحي في أدبنا العربي، لكن هناك من ينفي عنه هذه الريادة و هو "عمر الدسوقي" الذي يقول: "نقرر أن شوقي لم يبتدع المسرحية الشعرية العربية، و ليس أول من ذلل الشعر العربي للمسرحية فقد سبقه في ذلك اليازجي، كما أن البستاني مترجم الإلياذة قد نوع كثيراً في بحور الشعر و قوافيه... و كذلك حاول بعض كتاب المسرحية على أسلوب المقامة أن يجروا الحوار شعراً أحياناً، و قد أفاد شوقي من هذه التجارب"[2]. و حتى و إن سُبِق "أحمد شوقي" بتجارب في المسرح الشعري، إلا أنّ ما سبقه منها لم يكن بمستوى صنيعه. و هو ما يقرّه "عمر الدسوقي" نفسه، إذ يقول: "ثم إن شوقي على الرغم من أنه قد سبق ببعض مسرحيات شعرية، و بعض مسرحيات امتزج فيها النثر المسجوع بالشعر فإن هذه المسرحيات لم تكن النموذج القوي الذي ذلل الشعر العربي للمسرحية. و قد كان شوقي-بحق- أول من وضع مسرحية جيدة السبك رصينة فيها شيء من الفن المسرحي، و عليها طابع الأدب الرفيع شعراً، و بذلك عد عمله هذا فتحا جديداً، لاسيما و قد توالى نتاجه المسرحي، و في كل مرة يخطو نحو الكمال الفني خطوات"[3]. و هذا تحديداً ما جعل أغلبية الباحثين يقرون بريادة "أحمد شوقي".

لقد خاض "أحمد شوقي" تجربة الكتابة في هذا النّوع الأدبي في "السنوات الأربع الأخيرة من حياته(١٩٢٨-١٩٣٢)"[4]. و كان إبداعه المسرحي في البداية اقتباساً ثم تدرج نحو التجديد. و قد سنحت له الفرصة للاطلاع على الآداب الأجنبية حيث قرأ كثيراً من الأدب الفرنسي، فقرأ لكلٍّ من: "كورني"، "راسين"، و "موليير". كما اطلع على الأدب الرومانسي ممثلاً في إبداع "فيكتور هيجو" و "شكسبير" لكن في نصوصه المترجمة لا في نصوصه الأصلية. و تأثر بـــ"شكسبير" بشكل خاص بحيث يظهر تأثّره به في ميله إلى الموضوعات التاريخية. و قد ألّف خمس مسرحيات تاريخية من أصل ست مسرحيات شعرية، هي: (كليوباترة)، (مجنون ليلى)، (عنترة)، (قمبيز)، و مسرحية (علي بك الكبير). و المسرحية السادسة هي مسرحية (الست

1- إبراهيم عبد الرحمن، الأدب المقارن بين النظرية و التطبيق، ص 183.

2- عمر الدسوقي، المسرحية، ص 36.

3- المرجع نفسه، ص 41.

4- م. م. بدوي، المسرح العربي، تر: مؤمنة بشير العوف، ضمن: مجموعة من المؤلفين، أعلام الأدب العربي المعاصر سيّر و سيّر ذاتية، ط1، الشركة المتحدة للتوزيع، بيروت (لبنان)، 1996، مج1، ص 105.

هدى) و هي الملهاة الوحيدة التي كتبها[1]. و له مسرحيتين شعريتين كذلك هما: (عنترة) و(البخيلة)[2]. فمسرحيته (مصرع كليوباترا) مثلاً كان قد اختار موضوعها بناءً على اطلاعه على مسرحيات غربية تناولت الموضوع نفسه مثل مسرحية "شكسبير" (أنطونيو و كليوباترا)، مسرحية "دريدن" (كل شيء في سبيل الحب أو العالم المفقود)، وكذا مسرحية "مدام دي جيراردن" (كليوباترا). تأثّر ببعض هذه المسرحيات في المواقف الجزئية و الأفكار وكذا في الصور الجزئية. و قد فصَّل "محمد غنيمي هلال" مصادر "شوقي" في هذه المسرحية و ذكر بعض النماذج من شعر "شوقي" المسرحي المتوافق مع هذه المصادر في كتابه (في النقد المسرحي)[3].

و ختاماً لحديثنا عن دور "أحمد شوقي" و فضله على أدبنا العربي، ليس لنا إلا أن نقول كما قال "عمر الدسوقي": "حسب شوقي أصلا أنه ارتفع بالمسرحية الشعرية إلى منزلة الأدب الرفيع في وقت كثرت فيه المسرحيات النثرية باللغة العامية، و لقد وفق شوقي في اختيار الشعر غالبا لمسرحياته على الرغم من صعوبته، و قد كان في استطاعته أن يصوغها كلها نثراً كما فعل في مسرحيته (أميرة الأندلس)، و لكنه شاعر فحل، و قد رأى أن المسرحية في الأدب الغربي لم تخلد إلا في صيغتها الشعرية"[4]. و حتى و إن أنتقد في مسرحياته، فيكفيه أنّه فتح الباب مشرعاً لمن جاء بعده ليكتبوا مسرحيات شعرية يثروا بها هذا الأدب أمثال صلاح عبد الصبور الذي من أشهر ما نظم مسرحية "مأساة الحلاج"، يقول في المنظر الثاني منها:

«الحلاج و صديقه الشبلي يتحدثان، و قد ارتدى كل منهما خرقة الصوفية، شيخان في أواخر العمر».

الشبلي: ... يا حلاج، اسمع قولي
لسنا من أهل الدنيا، حتى تلهينا الدنيا
أسبر عنا لله الخطو العجلان، فلما أضنانا الشوق الظمآن
طرنا بجناحين
و لمسنا أهداب النور

1- ينظر: عمر الدسوقي، المسرحية، ص (36-38).

2- يمكن العودة إلى هذين المسرحيتين و لغيرهما في كتاب: أحمد شوقي، الأعمال الكاملة المسرحيات، (د،ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (مصر)، 1984.

3- ينظر: محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، (د،ط)، دار العودة، بيروت (لبنان)، (د،ت)، ص (13-20).

4- عمر الدسوقي، المرجع السابق، ص 42.

هل نبصر عندئذ من قلب غمامتنا الفضيهْ
إلا أشباحاً حائلة تذوي في وهج العرفان
و ظلالاً زائلة لا تمسكها الأجفان

الحلاج: لكن .. يا أخلص أصحابي ، نبِّئني ..
كيف أميت النور بعيني
هذي الشمس المحبوسة في ثِنْيــات الأيام
تتَّاقلُ كلَ صباح، ثم تنفّض عن عينيها النوم
و مع النوم، الشفقه
و تواصل رحلتها الوحشية فوق الطرقات
فوق الساحات، الخانات، المارستانات، الحمامات
و تجمِّع من دنيا محترقة
بأصابعها الحمراء النارية
صوراً، أشباحاً، تنسج منها قمصاناً يجري في
لحُمتها و سُداها الدم
في كل مساء تمسح عيني بها، توقظني من سبحات
الوجد
و تعود إلى الحبس المظلم
قل لي يا شبلي
أ أنا أرمد ؟

الشبلي : لا، بل حدقتَ إلى الشمس
و طريقتنا أن ننظر للنور الباطن
و لذا، فأنا أرخي أجفاني في قلبي
و أحدقُ فيه ، فأسعدْ
و أرى في قلبي أشجاراً، و ثماراً
و ملائكة ، و مصلين ، و أقماراً
و شموساً خضراء و صفراء و أنهاراً
و جواهر من ذهب، و كنوزاً، من ياقوت
و دفائن و تصاوير
كل في أعلى سمتهْ
أو في أبهى هيآتهْ

الحلاج : هل تدري يا شيخي الطيب
لمَ نَوَّر ربي قلبك ؟
الشبلي : هذا حالي يا حلاج
لن تحسدَني و مُعاذَ أخوّتنا أن يخطر في بالك
أن تحصيَ ما يلقى عبدٌ من نعمة مولاه
لكن لا تسألني أيضاً .. ما يدريني ؟
أحوالُ الصوفيين مواهب ....إلخ[1] .

و بناءً على ما سبق، يمكن القول أنّ "المسرحية" كنوع أدبي قد دخلت إلى أدبنا العربي بتأثير من عالمية الآداب الغربية، عالمية الأدب الفرنسي تحديداً. ثم تطوّرت على أيدي عدد من الأدباء كان في طليعتهم المصريين. و قد انتشر هذا النّوع الأدبي في سائر الآداب العربية و برع فيه كثيرون[*]. فكتبوا المسرحية بنوعيها: النثرية و الشعرية. كما كتبوا مسرحيات للقراءة و أخرى للتمثيل، و جربوا الحداثة و ما بعد الحداثة.

ج – الــقصة:

القصة قديمة "موغلة في القدم و معبّرة – بطريقة أو بأخرى– عن حياة الشعوب المختلفة في تباين معتقداتها ورؤاها و اختلاف معطياتها و طرائق معاشها و علاقات فئاتها و أفرادها. و الرّاجح أنّ القصّة عريقة عراقة البشرية ذاتها، و لا يُتصوّر شعب بلا رصيد قصصيّ، و هذا ما يثبته التراث الإنساني المتنوّع و تدعّمه جميع الكتب السّماوية بما تضمّنته من قصص"[2]. فقد "توصّلت جميع الشُّعوب القديمة قاطبةً إلى أشكالٍ من القص، و أنواعٍ من الحكَي"[3]. و أمام هذه الحقيقة لا يمكن بأي حال من الأحوال إقصاء أيّ أمة من الأمم مهما كان نصيبها من الحضارة من توافرها على أنواع من الحكي. أما "القصة" كنوع أدبي قائم بذاته، فهي حديثة سواء في الآداب الغربية أو في الآداب العربية. وهي تُعرَّف بأنها نوع "أدبي نثري في الأغلب يمكن أن نحدِّدها بادئ ذي بدء بالحكاية المروية عن حادثة أو مجموعة أحداث تشابكت فيما بينها، مستمدة من الواقع و قد تكون من نسيج الخيال، يقوم بمهامها أشخاص يوفِّر لهم القاص الحياة و الحركة، و تجري الأحداث نحو خاتمة هادفة لغرض أخلاقي أو اجتماعي أو سياسي أو ما شابه ذلك،

---

[1]– صلاح عبد الصبور، الديوان، ط4، دار العودة، بيروت (لبنان)، 1983، ص (465– 468).
[*]– لمعرفة أبرز أعلام المسرح العربي و أهم إبداعاتهم المسرحية يمكن العودة –على سبيل المثال لا الحصر– إلى كتاب(المسرح في الوطن العربي) لعلي الراعي و كتاب (أعلام الأدب العربي المعاصر سيّر و سيّر ذاتية).
[2]– الصادق قسومة، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي، ص 217 .
[3]– طه وادي، القصة ديوان العرب قضايا و نماذج، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، (مصر)، 2001، ص 21.

و بسياق متسلسل معقول، لا عجلة فيه و لا إبطاء، بعيد عن التكلّف، بأجواء شيّقة تثير فضول القارئ لتترك في نفسه التلهّف لما وراء الحوادث ليجد حلاً للعقدة ثم الوصول بها إلى النهاية"[1]. و لكي يكتمل العمل القصصي وجب احتواءه على العناصر الآتية: الحادثة، الشخصية، الزمان و المكان، الفكرة، أسلوب السرد، و الحوار. و يمكننا بسطها على النّحو الآتي:

– *الحـــادثة*: الحادثة أو الحدث هو "اقتران فعل بزمن، و هو لازم في القصة لأنها لا تقوم إلا به. و يستطيع القاص –إذا أراد– أن يكتفي بعرض الحدث نفسه دون مقدماته أو نتائجه كما في القصة القصيرة أو قد يعرض هذا الحدث متطورا مفصلا مثلما في القصة الطويلة أو الرواية"[2]. كما قد تكون "الأحداث كبيرة هائلة عنيفة. أو هادئة يسيرة"[3].

– *الســـرد*: قد يأتي السرد عن طريق الحوار، أو على لسان إحدى الشخصيات، أو قد يقوم الكاتب مباشرة بإخبار ما يجري. و قلما نعثر على رواية تعتمد طريقة واحدة في السرد، ربما لأنّ هذا الأمر يؤدي إلى الرتابة.

– *البـــناء*: يختلف البناء باختلاف الموضوع المعالج، إلا أن هذا لا يمنع وجود جوانب مشتركة بين مختلف القصص حيث يفترض أن يتوفر في أي عمل قصصي ناجح مقدمة وعرض معقد ومتأزم ينتهي بحل. و في المقدمة يذكر القـــاص الزمان و المكان، أما في العرض فتتدرج الأمور من البساطة إلى التعقيد، غير أن بعض الروائيين يبدؤون القصة من النهاية، ثم يرتدون بأسلوب السرد من البداية. وأحيانا تبقى النهاية مفتوحة على كل الاحتمالات فيفسح المجال هنا لمخيلة القارئ لتصور نهاية ملائمة لها.

– *الشـــخصية*: يبتكر المؤلِّف شخصيات في قصصه قد تشبهنا في السلوك و النزوات كما قد يختلفون عنا[4]. و الشخصية عموماً تشكلها كل من: البيئة و المولد و السلوك. و كذا الظروف التي تواجهها.لهذه الشخصية صورتان صورة ظاهرة تتراءى لكل الناس، و أخرى لا تتراءى إلا للأخصائي أو بين الشخص و نفسه و لأقرب الناس إليه. و في القصة نوعان من الشخصيات: شخصية جاهزة أو مسطحة وهي شخصية لا تتأثّر بالأحداث. و شخصية نامية تتضح للقارئ بالتدريج مع مسار القصة. على أن تطوّرها في الغالب يكون نتيجة تفاعلها مع الأحداث[5].

---

[1]– شفيق البقاعي، أدب عصر النهضة، ص 249.

[2]– محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة أصولها اتجاهاتها أعلامها، (د،ط)، منشأة المعارف، الإسكندرية (مصر)، (د،ت)، ص 11.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– ينظر: أنطونيو بطرس، الأدب تعريفه، أنواعه، مذاهبه، ص (155–157).

[5]– ينظر: محمد زغلول سلام، المرجع السابق، ص (14–19).

و تجدر الإشارة إلى أنه مثلما يوجد نوع "من القصة يعرف بقصة الحادثة فإنه هناك أيضا «قصة الشخصية» في الأولى تتمثل الوقائع évents و في الأخرى المواقف attitudes. في الأولى يكون الاهتمام بالحادثة أولا ثم تختار الشخصية المناسبة، و في الأخرى يكون العكس"[1]. و مهما كان نوع القصّة إلا أنها لا تستقيم إلا بالحادثة و الشخصية معاً، هذا فضلا عن عناصرها الأخرى من زمان و مكان...إلخ.

- *الزمـــان و المـــكان*: وهما ضروريان للقصة لذلك وجب على الكاتب مراعاة هذا الشرط، مع الأخذ بعين الاعتبار عادات و تقاليد المكان حتى تنجح القصة .

-*الفـــكرة*: هي الأساس الذي يقوم عليه بناء القصة[2]. فكاتب القصة يكتب في العادة من أجل إبلاغ فكرة ما، و هو "ليس ملزما، في أي حال، بأن يحلّ مشكلات المجتمع، بل حسبه أن يسلّط الضوء عليها، و يصوّرها تصويرا صحيحا. و إن مهمته تكمن في قدرته على خلق الحياة، وعلى إرضائنا. وغالبا ما تتدخل أفكار الكاتب في سلوك الشخصيات، إذ تأسرها، و تحدّ من حرية تصرفها، من أجل تقديم فكرة جاهزة، أو رسالة محددة. و لكن يقل أو ينعدم هذا التدخل في القصص الدرامية، فيأتي سلوك الشخصيات نتيجة منطقية و حتمية لتسلسل الوقائع وضغط الظروف الداخلية و الخارجية "[3]. بهذا تكتمل عناصر القصة.

و بناءً على هذه العناصر وطريقة استغلالها تتحدد أنواع القصة فنكون أمام قصة، أو قصة قصيرة، أو رواية، أو حتى قصة قصيرة جداً. و بناءً على هذه العناصر المذكورة سابقاً أيضاً، يمكننا القول بأنّ القصة نوع أدبي غربي- أوروبي، ظهر حديثاً و لا علاقة له بالأشكال القصصية القديمة، حيث " لم يعرف الغرب الرواية أو القصَّة بمفهومها الحديث و أصولها الفنية إلا في القرن الثامن عشر، و في القرن التاسع عشر بلغت نضجها"[4]. و بحلول القرن العشرين، "تعدَّدت أنواعها و تشعبَّت فنونها في مختلف الآداب، و تصدّرت الواجهة الأدبية بإنتاجها الزاخر و خلفها أسماء عالمية مشهورة أعطت فأبدعت"[5].

أما في الوطن العربي ، فقد تضاربت الآراء حول القصة بين متعصب للتراث مقرّ بوجود هذا النّوع الأدبي حتى و إن لم يشتمل على كل المقومات و العناصر الفنّية المذكورة سابقاً، فرأوا في (المقامة) و (ألف ليلة وليلة) أبرز برهان على إدعائهم، و بين منكر، متحامل، لا يقرّ بأيّ فضل للتراث العربي في مجال القصة. و قد أدرج الباحثون المنكرون لوجود القصة في

1- عز الدين إسماعيل، الأدب و فنونه، ص 107.

2- ينظر: الموسوعة الثقافية العامة، الأدب العربي، (د،ط)، دار الجيل، بيروت (لبنان)، (د،ت)، ص 185.

3- أنطونيو بطرس، الأدب، تعريفه، أنواعه، مذاهبه، ص 158.

4- شفيق البقاعي، أدب عصر النهضة، ص 244.

5- المرجع نفسه، ص 249.

الأدب العربي عدّة أسباب عللوا بها موقفهم، منها " ما ارتآه بعضهم من أن العرب قليل الأساطير، سطحي الخيال، يميل إلى الاختصار، ولا يشغل نفسه بالتعمق في البحث ، و لا يهتم بالتحليل و التدقيق في الطبائع، وهو صاحب بديهة وارتجال، و لا يتروّى و لا يتلبث، وذلك كله لا يجعله مؤهلاً لكتابة القصص على نحو ما هو مأثور عن اليونان و غيرهم "[1]. هذا بالإضافة إلى قول البعض الآخر بـ"أن المتتبع للآثار الأدبية العربية منذ بداياتها الأولى لن يعدم الشواهد على قدر لا بأس به من الأقاصيص قد اشتملت على كل -أو معظم- العناصر المشروطة للقصة الفنية، و إن وقع ذلك اتفاقاً دون قصد، و ذلك لأن العرب قديماً لم يخضعوا القصص لمقاييسهم النقدية مثلما أخضعوا الشعر و الخطابة و الترسل"[2]. و خروجا من هذا الخلاف، نقول: إن الأدب العربي لم يعرف القصة بكل المقاييس التي سبق ذكرها. فالقصة العربية الحديثة ليست تطوّراً عن أشكال تراثية كالمقامة أو (ألف ليلة وليلة)، و إنّما هي نوع أدبي غربي حديث وافد أو بالأحرى مستورد. و قد سلكت القصة العربية في بدايتها اتجاهين اثنين:

الاتــجاه الأول: يتمثل في إحياء التراث، حيث وجد أصحاب هذا الاتجاه في (المقامة) السبيل الأنجع و القالب الأمثل للتعبير عن موضوعات عصرهم و مجتمعهم، فظهرت قصص تبنّت هذا الشكل التراثي و لعل أبرزها قصة (حديث عيسى ابن هشام) لـ"إبراهيم المويلحي" التي أثارت عدّة إشكالات و مناقشات حول النّوع الأدبي الذي تنتمي إليه. فانقسم الباحثون بين اعتبارها مقامة و بين اعتبارها أقرب إلى الرّواية. و قد جمع مختلف هذه الآراء وناقشها "محمد رشيد ثابت" في كتابه (البنية القصصية و مدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام). و انتهى إلى الإقرار بعدم توفّر شكل قار يمكننا إدراج هذه القصة ضمنه معتبراً إياها شكلاً أدبياً متحولاً[3]. و عموماً، فإن عملية استعارة الأسلوب القديم لمواضيع حديثة أثبتت فشلها، فقد " تعرض هذا النّوع من التأليف القصصي للنقد فيما بعد، و هوجم رواده بعد أن ظهرت القصة الحديثة بالحدود التي رسمها الغربيون"[4]. فكانت النتيجة الحتمية و المنطقية تراجع هذا الاتجاه.

الاتــجاه الثاني: توجه أصحابه إلى الآداب الغربية معتمديــن على الترجمة و التعريب

---

[1]- محمد يونس عبد العال، في النثر العربي قضايا و فنون و نصوص، ط$_1$، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، (مصر)، 1996، ص 231.

[2]- المرجع نفسه، ص 232، 233.

[3]- ينظر: محمد رشيد ثابت، البنية القصصية و مدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام، ط$_2$، الدار العربية للكتاب، ليبيا-تونس، 1982.

[4]- الموسوعة العربية الميسرة، مج$_1$، ص 120.

أو التمصير، إذ "انتشر القصص المترجم انتشاراً عظيماً بجهود السوريين و اللبنانيين"[1]. لكن الأمر لم يستمر على هذا النحو، بل استطاع هؤلاء و آخرون غيرهم "أن يتحرروا من ربقة التقليد"[2]، و من ثم أُنتُقِل إلى مرحلة التأليف القصصي، فبرع عدد من المبدعين العرب في مجال القصة بأنواعها، و بفضل هذا النّوع الأدبي الوافد دخل أدبنا العربي الحديث دائرة العالمية من جديد. و هو ما سنفصله عند حديثنا عن نشأة نوعي القصة: "القصة القصيرة" و "الرّواية".

١- القصة القصيرة:

القصة القصيرة أحدث الأنواع الأدبية القصصية و أكثرها شيوعاً. و قد تباينت وجهات النظر حول هذا النّوع الأدبي بدءً من تعريفه و حتى الإقرار بوجوده كنوع أدبي قائم بذاته و مستقل عن باقي الأنواع الأدبية. فذهب بعض الباحثين إلى أن لا فرق بين "القصة القصيرة" و "الرّواية" معتبرينهما "نوعاً أدبياً واحداً، و ذلك حسب تقارب منهجيهما، و تشابه تقنياتهما و أصولهما الفنية و الاجتماعية، و تعبيرهما عن طبقة اجتماعية واحدة هي الطبقة المتوسطة، و ظهورهما في عصر واحد هو العصر الحديث"[3]. في حين ذهب البعض الآخر إلى القول صراحة بـــ"عدم وجود تعريف دقيق يحدد ماهية القصة القصيرة "[4]. وعن عدم الاهتداء إلى مفهوم دقيق للقصة القصيرة يعلق "عبد الكريم الكردي" قائلاً: "إنما هو مشكلة نقدية تتعلق بنظرية القصة القصيرة و ليس مشكلة فنية تتعلق بالقصة القصيرة نفسها، و من ثم فإن عدم الاهتداء إلى هذا التحديد لا يعني أن المفهوم غير وارد، و لا يحول دون البحث عنه"[5]. و عليه يمكن تعريفها على هذا النحو: "القصة القصيرة تتناول قطاعا عرضيا من الحياة، تحاول إضاءة جوانبه، أو تعالج لحظة و موقفا تستشف أغوارهما، تاركة أثرا واحدا و انطباعا محددا في نفس القارئ. و هذا بنوع من التركيز و الاقتصاد في التعبير و غيرها من الوسائل الفنية التي تعتمدها القصة القصيرة في بنائها العام، و التي تعد فيها الوحدة الفنية شرطا لا معيد عنه"[6]. و يلخص "طه وادي" أهم ما يتعلق بالقصة القصيرة مصطلحاً و مفهوماً على هذا النّحو:

- المصطلح الأكثر شيوعاً وثباتاً هو القصة القصيرة و ليس الأقصوصة لأنّها كلمة ثقيلة في النطق ولم تكن مستعملة في العهود السابقة.

1- الموسوعة العربية الميسرة، مج1، ص 120 .

2- أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، ص 454.

3- عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ص 57 .

4- المرجع نفسه، ص 59.

5- المرجع نفسه، ص 62.

6- أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب في النشأة و التطور و الاتجاهات، (د،ط)، دار العودة، بيروت (لبنان)، (د،ت)، ص 34.

– معظم النقاد يعدونها و الرّواية نوعاً أدبياً واحداً، و الفروق الفنية بينهما لا تنفي التقارب النّوعي وإنّما تثبته.

– الاختصار و التكثيف أهم مبدأ جمالي في تشكيل البنية السردية للقصة القصيرة، فهي تُعبّر عن لحظة قصيرة بأسلوب مختصر، و تؤدي إلى وحدة الانطباع الجمالي لأنّها فن أحادي الصوت.

– بطل القصة القصيرة أقرب أن يكون شخصية رقمية أو مسطحة.

– عناصر القصة أقرب إلى الثبات من حيث المفهوم النظري الذي يمثل بقاء النّوع، لكنها عند الممارسة تختلف من كاتب إلى آخر.

– القصة القصيرة: تجربة أدبية متخيلة لشخصية مأزومة أو مجموعة شخصيات تعاني من مشكلة لا تستطيع حلّها خلال فترة زمنية محددة، و في بيئة مكانية معروفة، و تستخدم النثر أداة للتعبير السردي[1].

و يعود ظهور هذا النّوع الأدبي في الغرب إلى "أواخر القرن التاسع عشر، و له خصائص و مميّزات شكلية معينّة. و قبل القرن التاسع عشر شهد تاريخ الآداب الغربية عدّة محاولات لكتابة القصة القصيرة، و لكنّها كانت قصصاً قصيرة من ناحية الحجم لا من ناحية الشكل"[2]. ظل الأمر على هذه الشاكلة إلى أن ظهر "بوكاتشو" مؤلِّف (الديكامرون)، بحيث واصلت القصة القصيرة مسيرتها على طريقته " من رواية للخبر بتفصيل و أناة و عناية تشغل لب القارئ، وتنتهي القصة بنهاية مرسومة. إلى أن يطل علينا القرن التاسع عشر حاملا في منتصفه، على امتداد النصف الثاني منه ، الإشعاعات الحقيقية للقصة القصيرة، كما تجسدت عند رواد هذا الفن"[3]. و يعتبر "جي دي موباسان J.D.Moupassant رائد هذا النّوع الأدبي فقد" اكتشف أن في الحياة لحظاتٍ عابرة قصيرة منفصلة لا يصلُح لها سوى القصة القصيرة، فهي عنده تُصوِّر حَدَثاً معيَّناً لا يهتم الكاتب بما قبله أو بما بعده. وكان هذا الاكتشاف من أهم الاكتشافات الأدبية في العصر الحديث، لا لأنه يُلائم مِزاج موباسان، بل لأن القصة القصيرة تلائم روح العصر كله"[4]. و تتمثل طريقة "جي دي موباسان" في كتابة القصة القصيرة في أن يكون لها "بداية و وسط ونهاية (لحظة التنوير). و قد تسمى هذه الطريقة –الآن– الطريقة التقليدية في كتابة القصة. و قد نسبت هذه الطريقة إلى موباسان لدوره المؤثِّر في نشأة هذا الفن و تثبيت كثير من مبادئه، لدرجة أنّ بعض النقاد مثل Holbrock Jackson يرى أنّ «القصة القصيرة هي

---

[1]– ينظر: طه وادي، القصة ديوان العرب، ص 163، 164.

[2]– مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات الغربية في اللّغة و الأدب، ص 292.

[3]– أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب، ص 42.

[4] – مجدي وهبة، كامل المهندس، المرجع السابق، ص 292.

موباسان و موباسان هو القصة القصيرة»"[1]. و بناءً على كل هذا، فإنّ القصة القصيرة نوع أدبي فرنسي و إن كان قد سُبق من قبل بمحاولات إيطالية شكّلت ما يسمى بالإرهاصات الأولى. وقد انتشرت من فرنسا إلى كل الآداب العالمية.

و هذا النّوع الأدبي مثل كل الأنواع الأدبية الأخرى مرّ بمراحل تطوّر تغيرت معها بعض قيمه الفنّية بعد الحربين العالميتين بحيث تم تجاوز التقنية التقليدية للقصة القصيرة كما تمثلت عند "جي دي موباسان" وظهرت تقنيات حديثة لها يمكن إيجازها على هذا النّحو:

– تحطيم الوحدات الثلاث: البداية، الوسط (العقدة)، و النهاية. واختلال تسلسل هذه الوحدات وتغيّر مفهوم العقدة أو انعدامها تماماً. أما بالنسبة للحدث، فقد تحوّل عن معناه المعروف، فأصبحت القصة مثلاً تعرض تجربة نفسية أو مجموعة من اللحظات في ذهن إنسان، فالحدث مشتت و تركيبي. و لم تعد للقصة نهاية معروفة بل أصبحنا أمام كتابة تترك كل شيء للبحث و التخمين و إعادة التأسيس.

– اقتراب لغة القصة من اللّغة الشعرية ذات الإيحاءات والدلالات القوية.

– استخدام تقنية تيار الوعي، و ارتقاء المستوى السيكولوجي في القصة القصيرة وجعله مطية عملية التداعي والحوار الداخلي لرسم الشخصية واستنباطها من الداخل ووصف الموقف عوض السرد التقليدي.

– اختلال التسلسل الزمني الذي يعرض الحياة في وضع طبيعي، و الانتقال إلى مستوى آخر من تقديم التجربة، فيختل فيه الزمن كامتداد وقتي ليصير إلى زمن نفسي من ناحية، و من ناحية أخرى تتداخل الأزمنة في القصة القصيرة تداخلاً عجيباً[2].

أما في الأدب العربي، فقد تضاربت الآراء حولها و أصبحت "المقامة"، "مرحلة تستوجب التوقف عندها كلما بدأ الحديث عن القصة القصيرة في نشأتها بأدبنا الحديث"[3]. اعتبرها بعض الباحثين "أصلا و مصدرا أساسيا من مصادر القصة العربية القصيرة، و أنها بحسب ذلك، تعد شكلا من القص القصير يدفع ما يقال من جدة هذا الفن عند العرب و وروده عليهم من الغرب، ففيها من القصة القصيرة: الحدث و البطل، و الشخصيات، كما أنها تتوفر على الوحدات الثلاث، أي البداية و الوسط و النهاية، و هي كذلك حكاية تروى في جلسة واحدة"[4]. فاحتواء المقامة على هذه العناصر حقيقة واقعة لكن لا أهمية لها في ذاتها ولم يكن الهدف منها تأليف قصة و إنّما كان القصد منها منذ البداية تعليمي و هو تلقين الناشئة اللّغة وصيّغ التعبير. و في هذا

---

[1]– طه وادي، القصة ديوان العرب، ص 68.

[2]– ينظر: أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب، ص (39–41).

[3] – المرجع نفسه، ص69.

[4]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

السياق يقول "شوقي ضيف": "... و إنما هي حديث أدبي بليغ، و هي أدنى إلى الحيلة منها إلى القصة فليس فيها من القصة إلا ظاهر فقط، أما هي في حقيقتها فحيلة يطرفنا بها بديع الزمان وغيره لنطلع من جهة على حادثة معينة، و من جهة ثانية على أساليب أنيقة ممتازة بل إن الحادثة التي تحدث للبطل لا أهمية لها، إذ ليست هي الغاية إنما الغاية التعليم و الأسلوب الذي تعرض به الحادثة. ومن هنا جاءت غلبة اللفظ على المعنى في المقامة "[1]. و مادام الأمر هكذا، فلِمَا يفرض المتعصبون للتراث على المقامة مقاييس غربية و يطلبون منها أن تكون شيئاً آخر غير "المقامة"، في حين أن "المقامة" نوع أدبي أصيل ظهر في زمن معيّن (العصر العباسي)، تلبية لحاجة معيّنة (تعليمية) في الغالب.

ومادامت "المقامة" كنوع أدبي لا علاقة له من قريب أو بعيد في ظهور القصة القصيرة، فإنّه بقي الإقرار بأنّ هذا النّوع قد نشأ في الأدب العربي بفعل عالمية الأدب، و تحديداً عالمية الآداب الأوروبية. حيث "جاءت القصة العربية القصيرة على مراحل متعاقبة في القرن التاسع عشر، من الترجمة فالمحاكاة فالابتداع"[2]. و مع أن بعض الباحثين قد أشار إلى البدايات الأولى للقصة القصيرة العربية، ممثلة في مجموعة "جبران خليل جبران" القصصية، على نحو ما نجده عند "محمود شريح"[*]، إلا أن التأريخ لظهور أول قصة قصيرة عربية مؤلَّفة هو سنة1917م و هي قصة "محمود تيمور" (في القطار). و يرفض "طه وادي" الاعتداد بالمحاولات السابقة لهذا التاريخ لغياب القصد و التأثير.و قد كان من المسهمين في كتابة هذا النّوع الأدبي الحديث في مرحلة النشأة والتأصيل أي بين سنتي (1917–1944): "محمد تيمور"، "محمود تيمور"، "عيسى عبيد"، "محمود طاهر لاشين"، "يحي حقي"، "سهير قلماوي"، "إبراهيم المازني"، "نقولا حداد". و قد ظهرت القصة القصيرة في بداياتها رومانسية التشكيل، تتخذ من القرية خلفية مكانية لها[3]. و عموماً، فإن "نطاق القصة العربية القصيرة لم يتسع إلا بعد الحرب العالمية الأولى حين بدأ واضحا تأثر معظم أعلام القصة بعوامل متشابهة هي:

(أ) الأدب الرّوسي (تولستوي[**]، غوركي، تورجينيف[***]).

---

[1]– شوقي ضيف، المقامة، ط7، دار المعارف، القاهرة (مصر)، 1954، ص 5.

[2]– محمود شريح، القصة العربية القصيرة 1945–1958، ضمن: مجموعة من المؤلفين، أعلام الأدب العربي المعاصر، مج1، ص 63.

[*]– يقول "محمود شريح": "في مجموعات جبران القصصية عرائس المروج (١٩٠٦) و الأرواح المتمردة (١٩٠٨) و دمعة و ابتسامة (١٩١٢) تمثلت بدايات القصة العربية القصيرة".محمود شريح،المرجع نفسه،ص63.

[3]– ينظر: طه وادي، القصة ديوان العرب، ص 64، 65.

[**]– "Tolstoi".

[***]– "Torgenev".

(ب) الأدب الفرنسي الرومانطيقي.
(ج) التحليل النفسي الحديث"[1].

و اتجهت القصة القصيرة بعدها إلى الواقعية، و إلى الواقعية الجديدة بظهور جيل ستينيات القرن العشرين، و عن هذا الأمر يقول "طه وادي": "و لم يكد يتغير هذا الشكل إلا عندما ظهر جيل جديد من الكُتّاب في مصر و غيرها –و هو المعروف بجيل الستينيات– الذي أخذ يكتب بطريقة (واقعية جديدة) تختلف إختلافا كبيرا عن تكنيك الكتابة الواقعية النقدية، التي سيطرت منذ مراحل الميلاد و النّشأة إلى ما بعد قيام ثورة يوليو ١٩٥٢"[2]. و قد عزز هذا التحول نكبة فلسطين سنة 1967م. فطبق القاص العربي التقنية الحديثة للقصة القصيرة فمالت بموجبها لغتهم إلى لغة الشعر، و أخلوا بالتسلسل الزمني، و وظفوا النهايات المفتوحة. و بالإضافة إلى الرومانسية و الواقعية بأنواعها، اقتربت كتاباتهم من السريالية و أحياناً العبثية. و خلال هذا المسار المتنوع في التقنية و الأساليب للقصة القصيرة، ظهرت عدّة أسماء لامعة في هذا المجال في مختلف الأقطار العربية نذكر منها: "يوسف إدريس" المتأثر بـــ"غوركي" و "تشيكوف"، "محمود تيمور"، "محمود الورداني" في مصر. "حنا مينة" و "زكريا تامر" في سوريا، "عوض شعبان" و "إلياس خوري" الذي اعتمد على المونولوج و التداعي و وصلت قصصه أحياناً حدّ العبثية ، "منيرة فاضل" و "أمين صالح" في البحرين، "فؤاد التكرلي" و "لؤي عبد الإله" في العراق، "خليل النعيمي" في الجزائر[3]...إلخ.

٢ – الرّواية:

الرّواية من الأنواع النثرية القصصية الحديثة، ظهرت في الآداب الأوروبية أولاً، ثم في باقي آداب العالم. و لم يمنح هذا النّوع الأدبي تعريفاً جامعاً مانعاً.و يرجع "عبد الملك مرتاض" هذا الأمر إلى طبيعة الرّواية في حدّ ذاتها في علاقتها مع غيرها من الأنواع الأدبية، فيقول: "...ذلك لأننا نلفي الرواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تستميز عنها بخصائصها الحميمة، و أشكالها الصميمة"[4]. و رغم اشتراك الرّواية كنوع أدبي مع كل من: "الأسطورة"، "الملحمة"، "الشعر"، و "المسرحية" في جملة من الخصائص، إلا أنّها مستقلة عنهم جميعا، ذلك "لأنها ليست، فعلا وحقا، أيا من هذه الأجناس الأدبية مجتمعة أو منجمَة؛ فهي طويلة الحجم، و لكن دون طول الملحمة غالبا؛ و هي غنية بالعمل اللغوي؛ ولكن يمكن لهذه اللغة أن

1– محمود شريح، القصة العربية القصيرة، ص 63.

2– طه وادي، القصة ديوان العرب، ص 69 .

3– ينظر: محمود شريح، المرجع السابق، ص (65–72).

4– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1998، ع 240، ص 11.

تكون وسطا بين اللغة الشعرية التي هي لغة الملحمة، و اللغة السوقية التي هي لغة المسرحية المعاصرة؛ و هي تعول على التنوع و الكثرة في الشخصيات، فتقترب من الملحمة دون أن تكونها بالفعل حيث الشخصيات في الملحمة أبطال؛ و في الرواية كائنات عادية؛ و هي تستميز بالتعامل اللطيف مع الزمان والحيز والحدث: فهي،إذن، تختلف عن كل الأجناس الأدبية الأخرى، ولكن دون أن تبتعد عنها كل البعد حيث تظل مضطربة في فلكها، وضاربة في مضطرباتها"[1]. و قد حدث اختلاف كذلك بين الباحثين حول نشأة هذا النّوع الأدبي الحديث، و هو أمر طبيعي جداً على اعتبار أن "الرّواية" لم تتضح نشأتها بشكل جلي.فهي لم تنشأ "من جنس محدّد، و لم تكن في مواضيعها و أساليبها حصيرة قضايا مضبوطة وطرائق كتابة محدَّدة تطوّرت على نحو خطّيّ واضح لأنّ هذا النّوع القصصيّ قد نشأ في الحقيقة من تلاقي عناصر غرضيّه و شكليّة مختلفة مستقاة من ضروب عديدة في أزمنة متقاربة أو متباعدة، و من هنا لم تكن للرواية بداية واحدة معروفة و مُجمَع عليها"[2]. لهذا كانت الآراء متباينة في تحديد زمان و مكان ظهور هذا النّوع الأدبي الحديث.

و من الرّاجح أنّ الرّواية ظهرت في القرن السابع عشر حيث ظهرت فيه "كرد فعل على الملحمة، و قصص الخرافات التي عرفتها القرون الوسطى في أوروبا. و تزامن ظهورها مع التحولات الكبرى التي وقعت في المجتمعات الأوروبية و أنماط العلاقات والقيم الاجتماعية، و تحولها باتجاه مجتمعات منظمة بشكل عقلاني أو تسير باتجاه ذلك"[3]. فاعتبر مؤرخو الأدب ظهور الجزء الأول من رواية (دون كيشوت Don Kichoute) لـــ"سرفانتس M. Cerventes" عام 1608م منطلقاً لتاريخ الرّواية بمعناها الحديث وكنوع أدبي قائم بذاته. ثم ظهرت بعدها روايات أخرى مثل: رواية (أميرة كليف a Princesse de cléves) لـــ"مدام دو لا فييت M^{me} de la faite" عام 1678م. و رواية (باميلا Paméla) لــ "صمويل رتشارسون Samuel Rechardson" سنة 1740م[4]، في حين أن جلّ النقاد رأوا أن الرّواية المذكورة لـــ"سارفانتس" هي في الحقيقة تنتمي إلى نوع أدبي آخر هو "الحكاية النثرية التي كانت إحدى المبشرات بظهور الرّواية بمعناها الحديث في تاريخ الآداب"[5]. بناءً على هذا، تكون أول رواية –و اعتماداً على تواريخ إصدار الرّوايات السالفة الذكر– هي رواية (أميرة كليف) لـــ"مدام دو لا فييت". فيكـــون بموجب ذلك الأدب الفرنسي هو أوّل الآداب المبدعة لنصوص هذا النّوع الأدبي

---

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 13.

[2]– الصادق قسومة، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي، ص 121، 122.

[3]– فيصل الأحمر، نبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، ج$_2$، ص 352.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]– مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، ص183.

الحديث، و منه انتقل إلى باقي الآداب الأوروبية فالآداب الغربية الأخرى و الشرقية.

و قد توفرت لفرنسا عدّة معطيات أسهمت في ظهور "الرّواية" في أدبها . و "أهم الدراسات التي تعرضت لنشأة الرواية الغربية قد ردت تلك النشأة إلى أسباب تاريخية، أدت، إلى تغيرات فكرية و اقتصادية و اجتماعية حاسمة جعلت من ولادة هذا الشكل الجديد (الرواية) أمرا طبيعيا"[1]. فكانت أولى التجارب الإبداعية المتعلقة بالرّواية "قد تزامن ظهورها مع بداية إحساس بالهويّة واكبته معطيات ذات أثر في الحياة و الفكر كان من أهمّ مظاهرها تكوّن نواة سلطة ملكيّة و تجاوز اللّغة اللاّتينيّة المشتركة الموروثة إلى اللّغة الخاصة بمجموعة معيّنة في واقع مُعيّن و هو ما عُدّ تبدّلا و تحرّرا في المستويين الثّقافي و الإيديولوجي"[2]. فظهور الطبقة البرجوازية التي انفتحت لها أبواب الثقافة خاصة في القرن السابع عشر، و ازدهار المعارف و تطوّر الفكر، عملت جميعها على إضعاف سلطة الكنيسة و سطوتها و الإيغال في منطق المادة والنفع و هو ما أدى في نهاية الأمر إلى انحسار القديم و اندثاره برؤاه و تنظيماته[3]. و هكذا تهيأ لأوروبا ممثلة في فرنسا احتضان هذا النّوع الأدبي و إظهاره في صورة متكاملة.

و تجدر الإشارة في هذا المقام إلى أنّ ظهور "الرّواية" قد حال دون استمرار الملحمة في العصر الحديث، و في هذا الشأن يقول "جورج لوكاش GEORG LUKACS ": "...شقت الرواية طريقها كاملا كشكل تعبيري نموذجي للبورجوازية، و توقفت المحاولات الرامية إلى إبداع ملحمة حديثة "[4]. فالرّواية هي التعويض الفعلي للملحمة في الآداب الحديثة المعبِّرة عن عقلية مجتمع أكثر تطوّراً و تعقيداً.

و قد تطوّرت الرّواية بشكل هائل، و لربما تجلى هذا التطوّر الكبير و المتسارع في تعدد الأنواع الأدبية المتفرعة عنها مع أنّها لا تخضع لمقاييس معيّنة متفق ومتعارف عليها. و أصبحت "عملية التصنيف برمتها –فيما يبدو– مشوّشة و مرتبكة، و ذلك لاختلاف المعايير التي ينطلق منها، وتعثّر التصنيفات بعوائق عديدة، بالنظر إلى طبيعة الرواية المراوغة و تعدد المستويات الجمالية و المضمونية التي من الممكن أن تُصنّف الروايات وفقاً لها، مما يؤدي إلى القول بأنّ التصنيف–أساسا– مشكلة مستعصية"[5]. و قد تتبع "الصادق قسومة" تصنيفات الرّواية

---

[1]– إبراهيم السعافين،تحولات السرد دراسات في الرواية العربية،ط4،دار الشروق،عمان (الأردن)،1996،ص8.

[2]– الصادق قسومة، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي، ص 133.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص (135–139).

[4]– جورج لوكاش، الرواية، تر: مرزاق بقطاش، (د،ط)، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، (الجزائر)، (د،ت)، ص 10.

[5]– ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية و إشكالية التصنيف، ط1، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان (الأردن)، 2008، ص 26.

في المعاجم الغربية وانتهى إلى أنّ: "في معجم Robert (و هو الذي تضمن أوسع تصنيف للرواية) نجد أحيانا ما يحيل على المحتوى (مثلRoman d'amour) أو ما يحيل على الصيغة (مثل Roman reportage) و ما يحيل على المذهب(مثل Roman naturaliste) و ما يحيل على الصّلة بالكاتب (مثل Roman autobiographique)، وما يحيل على التأثير (مثل Roman d'épouvante) و ما يحيل على هدف الكاتب (مثل Roman didactique) و ما يحول على الأسلوب (مثل Roman satirique) أو ما يحيل على إطار القصّة (مثل Roman exotique)"[1]. سنقف عند أشهر أنواع الرّواية على النّحو الأتي:

– *الرّواية الاجتماعية*: نوع من الرّواية يهتم بتصوير العادات و التقاليد و رصد الاتجاهات المتناقضة في حركة المجتمع.

– *الرواية البوليسية*: نوع من الرّواية يهتم بسرد الأحداث الخارقة في الشجاعة، بأسلوب شيّق و مثير، يظهر المخاطر التي تهدد البطل إثر حادث مفجع (اغتيال...إلخ)[2]. و من الجدير بالذكر أن هذا النّوع قد تطوّر إلى نوع آخر هو ما يعرف برواية "السلسلة السوداء". و في هذا يقول "عبد الملك مرتاض": "و علينا أن نضيف إلى الرواية «الأدبية»، رواية «السلسلة السوداء» التي كانت في حقيقتها تطورا للرواية البوليسية، و التي راجت بشكل مثير، و انتشرت على نحو مذهل. و هذا النوع الروائي هو ذاته كان نشأ إبان الأزمة الاقتصادية الأمريكية لعام 1929. و إذا كانت غاية مضمون هذه السلسلة هي التسلية أساسا؛ فإن ذلك لم يحظُر عليها أن تعكس، عكسا أمينا، المجتمع الأمريكي المتشائم، المتسم، خصوصا على ذلك العهد، بالتعفن المعمم، و التهريب و التزييف؛ وكل ما هو غير مشروع. فهي، من هذا المنظور، تحمل تناقضا مريعا بين المضمون المعالج، و الهدف المسطَر"[3]. و يندرج هذا النّوع الأدبي ضمن الأدب الرخيص وقد حقق كُتّاب و ناشروا هذا النّوع من الرّوايات في كثير من الآداب أرباحاً طائلة، يقول "عبد الملك مرتاض": " و يبدو أن أدب «السلسلة السوداء»، إن جاز لنا أن نطلق عليه الصفة الأدبية، و هو أدب رخيص على كل حال؛ أدرّ الآداب ربحا على ناشريه، و إذن على كاتبيه"[4]. فكون هذا النّوع الأدبي يندرج ضمن الأدب الرخيص لم يمنعه من الوصول إلى العالمية و التأثير في كثير من الآداب بعد ظهوره في الأدب الأمريكي.

– *الرّواية التاريخية*: نوع من الرّواية النثرية يهتم بالأحداث التاريخية و قد كان "ولتر سكوت Welter scoute" هو "منشـــئ هذا النّوع من الرّواية. و يعود ذلك، خصوصاً، إلى عام

[1]– الصادق قسومة، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي، ص 46 (الهامش).

[2]– ينظر: الموسوعة الثقافية العامة، الأدب العربي، ص 186.

[3]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 39.

[4]– المرجع نفسه، ص 40.

1814 حين ظهرت له روايه (Waverley)"[1].

– *الرّواية السياسية*: نوع من الرّواية ظهر عند الغرب في أواخر القرن الثامن عشر في فرنسا، يهتم بشكل خاص بالدعوة لأفكار سياسية معيّنة و دحض غيرها ممّا قلل من أهمية العنصر القصصي و رسم الشخصيات. و قد استُغلت الرّواية طيلة القرن التاسع عشر لأهداف سياسية لاسيما في إنجلترا، إذ أدّت دوراً مهماً في التأمينات الاجتماعية وتحرير المرأة وغيرها من القضايا.

– *الرّواية النّهر*: هي رواية نثرية طويلة يدور موضوعها حول حياة عائلة عبر أجيالها المتعاقبة، و تنقسم هذه الرّواية في العادة إلى مجلّدات منفصلة حتى يتمكن القارئ من قراءة كل واحد منها على حدّة دون أن يضطر إلى قراءة المجموعة كاملة.

– *الرّوية الجديدة*: هي نوع من الرّواية، كانت فرنسا أولى الآداب التي عرفتها وكان ذلك في الخمسينيات من القرن العشرين. المقصود بها الثورة على أسلوب الرّواية الكلاسيكية التي تعتني بالتحليل النفسي لشخصياتها والتعليق الفلسفي المطوّل على مواقفها. تحاول هذه النزعة تسجيل بعض المعطيات الحسيّة مثل وصف جدار من الطوب وصفاً دقيقاً أو أحاديث بين الناس دون تعليق الكاتب أو توجيه منه، فاسحة مجالاً للقارئ لتكوين انطباعه الخاص عمّا يقرأ. و قد وُضِع هذا المصطلح في بادئ الأمر عنواناً لسلسلة جديدة من الرّوايات من إصدار دار النشر (Les Editions de Minuit)، ضمّت روايات جديدة لــ"ميشيل بوتور M. Butor"، "ألان روب جرييه A. R. Grillet"، و "ناتالي ساروت N. Sarraute"[2]. و كانت "الرّواية الجديدة" و معها النزعة النقدية البنيوية ترفض سلطان الزمن، فتحاول التخلّص منه و هو ما يشير إليه "عبد الملك مرتاض" و يفصله بقوله: "فإن الرواية الجديدة، و معها النزعة النقدية البنيوية ترفض مفهوم الزمن، أو على الأقل ترفض سلطانه؛ محاولة التملص منه بالعبث به، و النيل منه، و التشكيك في أمره، بتقديمه حيث يجب أن يؤخر، و بتأخيره حيث يجب أن يقدّم، و بالهروب من و طأته تحت أشكال متنوعة من السرد"[3].

كانت هذه بعض الأنواع الرّوائية الشائعة في الآداب الغربية، و التي تشكّل مظهراً من مظاهر تطوّر هذا النّوع الأدبي الرّائج ، فماذا عن نشأة الرّواية في الأدب العربي؟

لقد أثارت الرّواية عدّة إشكالات بشأن المصطلح و النشأة و الرّيادة. فبخصوص المصطلح، أخلط كثير من المبدعين والنقاد على حدّ سواء في استخدام المصطلح الأنسب للإبداعات المندرجة ضمن هذا النّوع الأدبي، فكانوا يُطلقون مصطلح القصة على الرّواية، و مصطلح

1– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 30.

2– ينظر: مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، ص (185–188).

3– عبد الملك مرتاض، المرجع السابق، ص 32.

المسرحية على الرّواية و العكس صحيح.فعن الاضطراب الحاصل بين مصطلحي "القصة" و "الرواية" يقول "عبد الله إبراهيم": "فالمسرح و الرواية مقترنان في القرن التاسع عشر أشدّ الاقتران ببعضهما، إلى درجة كانا يشتركان بالمصطلح نفسه كما مرّ بنا، إلى حد يصعب فيه التمييز بين النصوص الروائية والمسرحية في الفهارس بسبب ذلك، فمصطلح رواية يشمل الاثنين، و في مرّات قليلة تميّز المسرحية عن الرواية بالقول إنّها: رواية تمثيلية أو تشخيصية"[1]. أما عن الاضطراب في استخدام المصطلحين: "القصة" و"الرواية"، فتقول "ساندي سالم أبو سيف": "و قد ظلّ هذا النّوع الأدبي حائراً بين مصطلحي "القصة" و "الرواية" و ظلّ الأول منهما متداولاً في الكتابات النقدية الأولى، و على الرغم من أنّ محمود تيمور قد أقام تعريفات محدّدة للأنواع السردية المتجاورة: الأقصوصة، القصة، الرواية، الحكاية، إلا أنه احتفظ بمصطلح "قصة" للعديد من الأعمال "الروائية""[2]. و تردّ "ساندي سالم أبو سيف" الاضطراب في استخدام هذا المصطلح إلى المفهوم التقليدي للرّواية و الذي ينصّ على أنّها عملية نقل شفهي، إذ تقول: "و يظهر الاضطراب واضحاً في جوانب التعامل مع مصطلح الرواية الذي ظلّ حتى مدة طويلة خاضعاً للمفاهيم التقليدية التي تصنّف الرواية بأنها نقل شفوي و ليس عملاً أدبياً له مميزاته و قوانينه"[3]. و هو تخمين صحيح على ما يبدو. و ربما كان هذا وراء إطلاق بعض المبدعين و الدارسين –كما مرّ بنا– على نصوص هذا النّوع الأدبي مصطلح "القصة" تارة، و تارة أخرى مصطلح "المسرحية"، دون أن يلتفتوا إلى المصطلح الذي سيصبح علماً على نصوص هذا النّوع الأدبي و هو "الرّواية".

و قد اختلف الدارسون بخصوص الرّيادة كذلك. وحتى و إن اتفقت أغلبيتهم على ريادة الشوّام، فإنهم قد اختلفوا حول من منهم كان الأسبق لكتابة أول نص أدبي روائي عربي، فاتفق "جورجي زيدان" و "مارون عبود" على الرّواد الثلاثة: "فرنسيس مرّاش"، "سليم البستاني"، و "جورجي زيدان". و خرج من هذا الاتفاق "فرح أنطون" حيث أضافه "مارون عبود" إلى الأسماء الثلاثة المذكورة. و اعتماداً على تواريخ إصدار روايات هؤلاء الكتّاب، وعلى بعض الوثائق، نجد أنّ "خليل الخوري" قد سبق "فرنسيس مرّاش" في كتابة الرّواية. و يكون "سليم البستاني" وحده الذي يندرج ضمن مجموعة الرّواد الأوائل، و ذلك لسبقه التاريخي الحقيقي و كثرة إنتاجه، وكذا لتمكنه من بلورة مفهوم الرّواية القائمة على المغامرة التي تتفق بشكل كبير مع طبيعة المرويات السردية الشائعة في زمنه، التي عمل على تطويرها فيما بعد "جورجي زيدان". و يرى "عبد الله إبراهيم" ضرورة تصحيح القائمة السابقة اعتماداً على الوثائق

[1]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص 207.

[2]– ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية و إشكالية التصنيف، ص 27.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

و المعلومات التي تؤكّد أن "خليل الخوري" هو أول من نشر رواية متكاملة سنة 1859م في مجلته (حديقة الأخبار)، وذلك قبل إصدارها في كتاب سنة 1860م تحت عنوان (وي، إذن لست بإفرنجي). ثم ظهرت رواية (غابة الحق) لـــ"مرّاش" سنة 1865م. و بعدها ظهرت روايات "سليم البستاني" التي نشرها في مجلته (الجنان) بدءً من سنة 1870م. نذكر منها: (الهيام في جنة الشام)، (زنوبيا)، (بدور)، (أسماء)، (الهيام في فتوح الشام)، و (بنت العصر). و بعد هيمنت "سليم البستاني" في لبنان لفترة من الزمن، ظهرت روايات لكلّ من: "اسكندر أبكاريوس"، "علي مبارك"، "سعيد البستاني"، و "جورجي زيدان" الذي استوفى كتابة رواياته التاريخية العشر بوفاته سنة 1941م. و تزامن بعدها ظهور الرّوايات السردية، فكان من روائيي الغرب المقتبس عن رواياتهم: "اسكندر دوماس الأب"، "بوردو"، "منتبيان"، و "جول فرن"، تم تكييفها لتوافق النسق الشائع في المرويات السردية[1]. يبرز في هذا المجال اسم لامع من غير الممكن تجاوزه عند الحديث عن هذه المسألة تحديداً، ألا و هو "مصطفى لطفي المنفلوطي".

لقد قدّم "مصطفى لطفي المنفلوطي" عدداً من الرّوايات المتميزة بأسلوبها الرّاقي في التعبير، نذكر منها: (مجدولين أو تحت ظلال الزيزفون). و هي في حقيقة الأمر مقتبسة عن رواية لـــ"ألفونس كار A. Kar"، و (الفضيلة أو بول و فرجيني) و هي مقتبسة عن رواية لـــ"برناردين دي سان بيير B.de St Pierne". وكلاهما من الأدب الفرنسي. و لا ينبغي الاعتقاد أنّ "المنفلوطي" قد نقلها مباشرة عن الأصل الفرنسي، بل كان يعتمد على نصوص مترجمة لأنّه لم يكن متمكناً من اللّغة الفرنسية، فكان يأخذ المضمون العام للقصة و يصوغها بحسب رؤيته الخاصة. و هو ما جعل أعماله الأدبية تبتعد كثيراً عن النّصوص الأصلية. وعن طريقة "المنفلوطي" في اقتباس هذين الروايتين و روايات أخرى يقول " طه وادي" مفصلا: " ... نقل عن الفرنسية – خلال العقد الثاني من هذا القرن – أربع روايات هي :« ماجدولين أو تحت ظلال الزيزفون»(١٩١٢) لألفونس كار، و ترجمها له محمد فؤاد كمال– في« سبيل التاج» لفرانسوا كوبيه، و كانت مسرحية ترجمها له حسن الشريف و حولها المنفلوطي إلى رواية (١٩٢٠) –«الشاعر أو سيرانودي برجراك » لإدمون روستان و ترجمها له محمد عبد السلام الجندي (١٩٢١) – «الفضيلة أو بول و فرجيني» للأب دي سان بيير، و قد تصرف فيها عن ترجمة محمد عثمان جلال ... إن المنفلوطي لم يعرف الفرنسية البتة، و بالتالي لم يترجم عنها مباشرة، و إنما كان هناك من يترجم له... فكان يأخذ المضمون العام للقصة – كما فهمه – و يصوغها حسب رؤيته الجديدة لها" [2].

[1]– ينظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص 182، 183.

[2]– طه وادي، مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية، ط$_2$، دار النشر للجامعات، القاهرة (مصر)، 1997، ص 41.

و قد خدم "المنفلوطي" الرّواية العربية بأن جذب الانتباه إليها و "جعل سلفيي الثقافة و التفكير ينظرون إليها كفن من فنون التعبير الأدبي، يستحق التقدير و الاحترام"(1).

و قد ناقش "عبد الله إبراهيم" إشكالية نشأة الرّواية العربية، فوقف عند أهم رأيين: الرّأي الأول القائل بأنّ الرّواية العربية مقتبسة من الآداب الغربية.و الرّأي الثاني القائل بالأصل العربي للرّواية المتمثّل في (ألف ليلة و ليلة) والسيّر الشعبية بشكل عام. و خلُص بعد مناقشته لحجج الرّأي الأول، إلى أنّ أصحاب هذا الرّأي قد بالغوا فيما ذهبوا إليه، إذ لم يتم ترجمة الرّوايات الأوروبية بجمالياتها الأسلوبية و أحداثها الكاملة، و صيغها النهائية الممثلة للرّواية الغربية في القرن التاسع عشر، و إنما اقتصر الأمر على مقتبسات تعود إلى ما قبل هذا القرن لكتّاب اتصفت كتاباتهم بالإثارة و الحركة، لأنها توافق في أحداثها المرويات السردية العربية. و أنّ الذوق السردي المتصل بهذه المرويات و غيره من الحقائق قد تدخّل في تكييف نصوص الرّواية الغربية المعرّبة لشروطه، فأخضعها له، و لم يخضع لها(2). و قد مثّل لهذا بأعمال "المنفلوطي" فقال عنه: "... فلطالما عُرف بالكيفية التي يصوغ فيها عربيا عالم الروايات الفرنسية التي لم يكن يعرف من لغتها شيئا، إنما يتم ذلك عبر وسيط له معرفة بتلك اللغة. فالقول بفاعلية المؤثِّر الغربي، و الاقتصار عليه في هذا المجال مبالغ فيه إلى حدود بعيدة"(3).

كما أنّ أصحاب الرّأي الثاني قد بالغوا كذلك فيما ذهبوا إليه. و كان " فاروق خورشيد" أكثرهم مبالغة ، حيث اعتبر السيّر الشعبية بمثابة الرّواية الأم للرّواية العربية(*). يقول عنه "عبد الله إبراهيم": " يكشف تفسير «خورشيد» تغييبا لا يخفى لمعطيات نظرية الأدب، فهو يتخطّى، في ظلِّ حماس واضح، الجهود الكبيرة التي أثمرت عن البحث في ماهية الأنواع الأدبية، و يضطرب لديه المصطلح فهو يعدّ السيرة الشعبية «رواية» في مكان، و خروجاً . و «أمّا» للرواية في مكان آخر"(4). فكلا الفريقين قد بالغ فيما ذهب إليه. وخروجاً من هذا الإشكال نقول كما قال "طه وادي" أن "الرواية إذا كانت تدين بشكلها الفني للأدب الأوربي، فإن مضمونها و بعض عناصر بنائها الفني وريث شرعي للتراث القصصي العربي

1- طه وادي، مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية، ص 43.

2- ينظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص 194، 195.

3- المرجع نفسه، ص 195.

*- يقول "فاروق خورشيد": "و لما كانت السير أسبق في الظهور من الرواية، لهذا فإننا نعتبر السيرة أصلاً للرواية في شتى صورها وبشتى أنواعها... و إنما يمكننا أن نسميها «الرواية الأم»". فاروق خورشيد، محمود ذهني، فن كتابة السيرة الشعبية دراسة فنية نقدية للسيرة الشعبية عنترة بن شداد، ط$_2$، منشورات إقرأ، بيروت (لبنان)، 1980، ص 49، 50.

4- عبد الله إبراهيم، المرجع السابق، ص 197.

بجميع أشكاله و أنواعه"[1]. و على كل حال ، فإنّ أيّا من المحاولات المذكورة سابقاً استطاعت تقديم نصّ أدبي يتوفّر على الخصائص النّوعية للرّواية ، حتى ظهرت رواية (زينب مناظر وأخلاق ريفية) للكاتب المصري "محمد حسين هيكل" التي بدأ كتابتها في أفريل من عام 1910م و أتمها عام 1911م غير أنّه لم ينشرها إلا عام 1914م بقلم فلاح مصري[*]، حيث اعتبرت "أول رواية بالمعنى الفني الحقيقي في الأدب العربي"[2].

لقد اعترف "محمد حسين هيكل" بإعجابه بالأدب الفرنسي في مقدمة روايته (زينب) فقال: " فلما أكببت على دراسة تلك اللغة وآدابها رأيت فيها غير ما رأيت من قبل في الآداب الإنجليزية و في الآداب العربية. رأيت سلاسة و سهولة و سيلا، و رأيت مع هذا كله قصدًا و دقة في التعبير و الوصف و بساطة في العبارة لا تواتي إلا الذين يحبون ما يرون التعبير عنه أكثر من حبهم ألفاظ عبارتهم"[3]. ففي هذا الاعتراف تأكيد على وجود ميل عام عند الأدباء المصريين في بداية القرن العشرين إلى التأثّر بالأدب الفرنسي أكثر من الأدب الإنجليزي في عملية إثراء أدبنا العربي بأنواع أدبية جديدة و أذواق جديدة، وهو ما يشير إليه "أحمد درويش" في قوله: " إن هيكل من خلال هذا الاعتراف يؤكد هذا التيار الذي ساد عند الأدباء المصريين في مطلع القرن العشرين من النزوع إلى التأثر بالأدب الفرنسي – أكثر من الأدب الإنجليزي – في إخصاب الأدب العربي بأجناس جديدة أو مذاقات جديدة، أحمد شوقي في المسرح الشعري و قصص الحيوان، حافظ إبراهيم في ترجمات فيكتور هيجو، و المنفلوطي في تعريبه للقصص الفرنسي"[4]. و قد أثبتت الدراسات المقارنة أنّ "محمد حسين هيكل" كتب روايته السالفة الذكر بتأثير من "جان جاك روسو J. J. Rauseou " في روايته (جولي أو هلويز الجديدة).فكان من بين نقاط الالتقاء و التشابه بين الرّوايتين :

– *العنوان*: حيث جعل "جان جاك روسو" عنوان روايته مزدوجاً و ذكر فيه اسم الشخصية المحورية "جولى" فكان العنوان: (جولي أو هلويز الجديدة) و حذا حذوه "محمد حسين هيكل" فعنون روايته بــ (زينب مناظر و أخلاق ريفية)، مع فارق في فعالية كلا الشخصيتين ، ذلك أنّ

1– طه وادي، مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية، ص 25.

*– يقول "محمد حسين هيكل" في مقدمة روايته: " نشرت هذه القصة للمرة الأولى في سنة ١٩١٤ على أنها بقلم مصري فلاح، نشرتها بعد تردد غير قليل في نشرها وفي وضع اسمي عليها، فلقد بدأت كتابتها بباريس في أبريل سنة ١٩١٠ ، و فرغت منها في مارس ١٩١١". محمد حسين هيكل، زينب مناظر وأخلاق ريفية،(د،ط)،دار النجاح للكتاب الجزائري ،برج الكيفان (الجزائر)،(د،ت)،ص7(المقدمة).

2– أحمد درويش، نظرية الأدب المقارن، ص 250.

3– محمد حسين هيكل، المصدر السابق ،ص 10 (المقدمة).

4– أحمد درويش، المرجع السابق ، ص 251.

"جولي" هي عقل إيجابي و مفكر، في حين لا يمكن اعتبار "زينب" شخصية محورية و إنما الشخصية المحورية هي شخصية "حامد". فهو تربطه علاقات بمختلف شخصيات الرّواية مثل: "عزيزة"، "زينب"، "إبراهيم"، "حسن". و هو ما يُظهِر بجلاء أن " محمد حسين هيكل" قد اختار وضع اسم مؤنث ممثلاً في اسم "زينب" في عنوان روايته تأسياً بصنيع "جان جاك روسو".كما توجد إشارة إلى المكان في العنوان و هو "الريف"، فالعنوان الأصلي لرواية "جان جاك روسو" هو: (جولي أو هلويز الجديد: رسائل لعاشقين يعيشان في مدينة صغيرة في سفح جبال الألب). و سواء كان المكان سفوح جبال الألب أو ربوع الريف المصري الهدف هو إبداع قصة ريفية.

بالإضافة إلى كل ما سبق، فإنّ الكاتبين لم يذكرا اسميهما بشكل صريح على غلاف روايتيهما، بحيث اكتفى "جان جاك روسو" بالتوقيع: مواطن من جنيف Citoyen de Genève. و حذا حذوه "محمد حسين هيكل" فلم يذكر اسمه بل كتب: مصري فلاح [1]. و قد دعمه في ذلك حرصه على سمعته كمحام[*].

– *بناء الأحداث*: من أمثلة الالتقاء بين الرّوايتين في بناء الأحداث، اعتماد الرسالة كوسيلة رئيسة لنقل العواطف ووصف الطبيعة وطرح التأملات الفلسفية والسياسية والاجتماعية و الدينية. فقد اعتمد "محمد حسين هيكل" في جزء من روايته على الرسالة. مع ملاحظة هامة هي أنّ الوسيلة جاءت طبيعية عند "روسو" حيث جمع بين أستاذ و طالبته في ساحة الدرس ، في حين واجه "هيكل" صعوبة في خلق مناخ الكتابة بين المحبين ، فـ"عزيزة" بنت ريفية لم تتلق تعليمها، كما أنّ "حامد" ليس أستاذها و لا معلمها. و طول الرسالة عند الكاتب الفرنسي له ما يسوّغه ، أما في رواية (زينب) ، فإنّها تطول دون طائل. و تلتقي الرّوايتان أيضاً في كثير من الحلول التي يُوجِدها المؤلِّف للمشكل الرّوائي. و هي حلولٌ السمة الغالبة عليها هي "الهروب" أوالابتعاد سواء كان ذلك من خلال الرّحلة أو الموت[2]. و قد استطاع "محمد حسين هيكل" بفضل روايته (زينب) و بفعل عالمية الأدب الفرنسي تثبيت هذا النّوع الأدبي الحديث في أدبنا العربي.

بعد ظهور رواية (زينب) في الأدب المصري، ظهرت عدّة محاولات في باقي البلدان العربية لتثبيت هذا النّوع الأدبي في أدبها. و برزت أسماء لامعة أسهمت في تطويره. فظهرت الرّواية العربية الرومانسية و الواقعية و الوجودية و السياسية و الاجتماعية. و تميزت الرّواية

1- ينظر: أحمد درويش، نظرية الأدب المقارن، ص (253–256).

*- يقول "محمد حسين هيكل": " ثم لما بدأت اشتغل بالمحاماة في الشهر الأخير من تلك السنة، بدأت أتردد في النشر، و كنت كلما مضت الشهور في عملي الجديد ازددت تردداً خشية ما قد تجني صفة الكاتب القصصي على اسم المحامي". محمد حسين هيكل، زينب مناظر وأخلاق ريفية، ص 7(المقدمة).

2- ينظر: أحمد درويش، المرجع السابق ، ص (257–260).

العربية باعتمادها تيار الوعي و المنولوج و الفلاش باك، و قامت روايات أخرى على التركيز و التكثيف و التضمين بالشعر. و ظهرت روايات قامت على الرمز و الإيحاء و الذكرى أو اتكأت على الخيال. و من أبرز الرّوائيين العرب: "طه حسين"، "عباس محمود العقاد"، " يوسف السباعي"، "صنع الله إبراهيم"، "غادة السمان"، "إميل حبيبي"، "حنا مينا"، "سهيل إدريس"، "إحسان عبد القدوس"، "غسان كنفاني" المتأثّر بالرّوائي الأمريكي "وليم فوكنر". و " نجيب محفوظ "[1] الحاصل على جائزة نوبل للآداب.

و نحن إذ نتحدث عن الرّواية في الوطن العربي، فإننا نشير إلى أنّ الجزائر قد أنجبت عدّة كتّاب برعوا في مجال الرّواية، و ألّفوا باللّغتين: الفرنسية و العربية ، حتى أنّ الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية شكّلت " ظاهرة ثقافية و لغوية متميزة، و أثارت بذلك حولها جدلا كبيرا بين النقاد و الدارسين، منهم من عدّها رواية عربية باعتبار مضامينها الفكرية و الاجتماعية، و الكثرة عدوها رواية جزائرية مكتوبة بالفرنسية، باعتبار أن اللغة هي الوسيلة الوحيدة، التي بها يكتسب الأدب هويته"[2]. كان من أشهر الذين كتبوا باللّغة الفرنسية "مولود فرعون" مؤلِّف (ابن الفقير)،(الدروب الصاعدة)، و (الأرض والدم)، "مولود معمري" مؤلِّف (الهضبة المنسية)، و(العفيون و العصا) التي تمثل أول إنتاج أدبي عن الثورة الجزائرية، "محمد ديب" مؤلِّف (الدار الكبيرة)، (الحريق)، و (من ذا الذي يذكر البحر)، "كاتب ياسين" مؤلِّف (نجمة)."آسيا جبار" مؤلِّفة (القبرات الساذجة)، (أطفال العالم الثالث)، و (العطش)، "رشيد بوجدرة" مؤلِّف رواية (التطليق)، "رشيد ميموني" مؤلِّف (النّهر المتحول)، و (شرف القبيلة). و قد تأثّر هؤلاء الكتّاب بشكل خاص بالأدبين الأمريكي و الإنجليزي ، فـ"كاتب ياسين" تأثّر بـ"وليم فوكنر"، و تأثّر "محمد ديب" بالكاتبة "فرجينا وولف". كما تأثّرت "آسيا جبار" بـ"فوكنر"، "دوس باسوس"، و "لورانس داريل"[3]. و قد اتخذ التأثير الأمريكي على الكتّاب الجزائريين "طريقين: مباشر عن طريق الأدب الفرنسي المتأثر بالأدب الأمريكي، و غير مباشر عن طريق القراءات العامة للكتّاب الجزائريين للأدب الأميركي إما في نصوصه الأصلية أو مترجما"[4].

و بالإضافة إلـــى هؤلاء الكتّاب الذين اتخذوا اللّغة الفرنسية وسيلة للتعبير، ظهر كتّاب آخرون برعوا في كتابة روايات عربية بكلّ المقاييس المتعارف عليها، نذكر منهم: "الطاهر

---

[1]- ينظر: محمود شريح: الرواية العربية المعاصرة 1945-1985، ضمن: مجموعة من المؤلفين، أعلام الأدب العربي المعاصر، مج$_1$، ص (81-100).

[2]- حفناوي بعلي، أثر الأدب الأمريكي في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية، (د،ط)، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران (الجزائر)، 2004، ص 157.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص (250-265).

[4]- المرجع نفسه، ص 146.

وطار" مؤلِّف (اللاز)، "عبد الحميد بن هدوقة" مؤلِّف (ريح الجنوب)، و (نهاية الأمس)، و "واسيني الأعرج" مؤلِّف (جغرافية الأجساد المحروقة)[1] . و "أحلام مستغانمي" الحاصلة "على جائزة نجيب محفوظ على روايتها "ذاكرة الجسد""[2]. و قد أغنى هؤلاء الكتّاب و غيرهم المكتبة الجزائرية و العربية بروايات على قدر كبير من الجودة، و من ثم أعطوا للأدب الجزائري حضوراً لا يستهان به بين آداب الوطن العربي، و بين الآداب العالمية.

2 – دور عالمية الأدب في تطور القصيدة العربية:

لقد كان الشعر أقدم أجناس الأدب على الإطلاق[*]، فهو " أسبق في الوجود من النثر"[3]. و لا توجد أمة خالية من شيء من الشعر، لكن الاختلاف، كل الاختلاف بين الأمم هو في درجة تطوّر هذا الشعر أو ذاك. و مع أنّ "النثر أطوع لعوامل التطور، و أسرع خضوعا لأسبابه وأوضح تمثيلا لعصوره في تاريخ الأدب"[4]، إلا أنّ الشعر أيضاً يتطوّر لكن ليس بنفس الوتيرة. فقد عرف الشعر العربي مثلاً أو بالأحرى القصيدة العربية تطوّراً كبيراً في العصر الحديث تجلى هذا التطوّر في أبرز مظاهره في ظهور أنواع شعرية جديدة كـ"شعر التفعيلة" و "قصيدة النثر". و قد أُرجِع هذا التطوّر جملة و تفصيلا إلى تأثير الآداب الأجنبية. فإلى أيّ مدى تدين القصيدة العربية في تطوّرها إلى عالمية هذه الآداب؟.

إنّ المتتبع للقصيدة العربية في مسارها الطويل بدءً من العصر الجاهلي و وصولاً إلى العصر الحديث يجدها قد مرّت بعدة مراحل للتطوّر ، لكنها ظلّت محافظة على بنائيتها المعهودة القائمة على نظام الشطرين ووحدة القافية، ذلك أنّها لم تتلق هزّة عنيفة على مستوى البنية الفنّية أو الشكل إلا في العصر الأندلسي بظهور "الموشح" كما أسلفنا الذكر. و في العصر الحديث بظهور ما يُعرَف بشعر الحداثة و ما بعد الحداثة. مع ملاحظة هامة هي ظهور أشكال جديدة لكتابة القصيدة العمودية في عصر الانحطاط يمكن إدراج الشعر المنظوم وفقها تحت مصطلح

1– ينظر: محمود شُريح، الرواية العربية المعاصرة 1945–1985، ص 87.

2– عادل الفريجات، مرايا الرواية دراسات تطبيقية في الفن الروائي، (د،ط)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق (سوريا)، 2000، ص 15.

*– هناك من النقاد من قال بأنّ النثر أسبق في الظهور من الشعر، إذ يقول "ابن رشيق القيرواني": "و كان الكلام كله منثورا فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقِها، و ذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة، و فرسانها الأنجَاد، و سُمحائها الأجواد؛ لتهز أنفسها إلى الكرم، وتدل أبناءها على حسن الشيم فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تم لهم وزنه سموه شعراً ؛ لأنهم شعروا به، أي فطنوا". أبو على الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقد،ج$_1$، ص 20.

3– شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص100.

4– أحمد الشايب، أصول نقد الأدب، ط$_{10}$، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة (مصر)، 1994، ص 90.

شامل هو "الشعر الهندسي"، الذي هو عبارة عن "أشكال هندسية مختلفة كالدّائرة، و المثلّث، و المربّع، و المخمّس، و المعيّن، و النّجوم، و هذه الأشكال حملت مقطوعات شعرية أو قصائد"[1]. يعتبر "أدونيس" هذا الشعر أرفع من شعر عصر النهضة ، فيقول معللاً ذلك: "فإن «عصر النهضة» أكثر إغراقا في التبعية، و في التقليد. و بهذا يبدو عصر الانحطاط أكثر حداثة و حيوية"[2]. و هو رأي تفرّد به "أدونيس" وحده في حدود ما نعلم خصوصا و أن "الشعر في عصر الانحطاط –عند غالبية النقاد– كان اجتراراً ولعباً، و لم يكن وسيلة أو هدفاً أو رسالة"[3]. و على كل حال، فقد تطورت القصيدة العربية في العصر الحديث وتجلى هذا التطوّر في أبرز مظاهره في تطويع القصيدة العربية لتقبل أنواع شعرية كـ: "الشعر المقطعي"، "الشعر المرسل"، "الشعر الحرّ"، و "قصيدة النثر". و ظلّت القصيدة العربية العمودية محافظة على حضورها الدائم و استمراريتها جنباً إلى جنب مع هذه الأنواع الشعرية ، حتى أنّها استفادت من كلّ ما من شأنه أن يثريها و يطوّرها. لذا سنعرض هذه الأنواع الشعرية و نقف عند مفهومها و نشأتها و أهم خصائصها و محفزات ظهورها في الأدب العربي.

أ –الشعر المقطعي:

الشعر المقطعي"Strophic Verse" " يشير إلى الشعر الذي يتكون من Stanzaic Form في الشعر الانجليزي، و إلى الموشحة والزجل والمسمط في العربية"[4]. ظهر هذا النّوع الشعري في العصر الحديث خاصة عند المبدعين الذين اطلعوا على الأساليب الشعرية الغربية مثلما تجلى في شعر أدباء المهجر و غيرهم ، إذ جاء هذا الشعر موافقاً للموشح الأندلسي في تناسق الأدوار ومخالفاً له في عدم التقيّد بالمطالع اللازمة. و في هذا السياق يقول "أنيس المقدسي" عن هذا الشعر الذي يسميه هو "التوشيح الجديد": " فالتوشيح الجديد متأثر من جهة بالطريقة الأندلسية، و من جهة أخرى بأساليب النظم عند الغربيين. و يظهر هذا التأثر المزدوج في موافقته للتوشيح الأندلسي بتناسق الأدوار و مخالفته له في عدم التقيّد بالمطالع اللازمة "[5].

---

[1]– بكري الشيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد علم البديع، ط7، دار العلم للملايين، بيروت (لبنان)، 2003، ص 156.

[2]– أدونيس (علي أحمد سعيد)، مقدمة الشعر العربي، ط3، دار العودة، بيروت (لبنان)، 1979، ص 47.

[3]– سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي أدونيس نموذجا، ط1، أبحاث للترجمة و النشر و التوزيع، بيروت (لبنان)، 2004، ص 49.

[4]– س. موريه، الشعر العربي الحديث١٨٠٠–١٩٧٠ تطور أشكاله و موضوعاته بتأثير الأدب الغربي، تر: شفيع السيد، و سعد مصلوح، (د،ط)، دار غريب للنشر و التوزيع، القاهرة (مصر)، 2003، ص 17.

[5]– أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، ص 415.

و قد ظهر الشعر المقطعي للتعبير عن الجديد من الموضوعات الوطنية و تأليف الترانيم و الترجمات والتعبير عن العواطف الذاتية و الأفكار الرومانسية، فكان ممّن استخدمه "رفاعة رافع الطهطاوي"، و من بعده "محمد عثمان جلال". و لم يلق هذا النّوع رواجاً عند شعراء مصر خلال القرن التاسع عشر، بل كانت القصيدة العمودية تفرض حضورها القويّ إما باستخدامها للتعبير عن الأغراض الأدبية الجادة مثل "المديح" مثلاً، أو لمعارضة القصائد الشهيرة، إذ كانت طريقة المعارضة مفضلة للكتابة في ذلك الحين. و استمر الحال على هذا النّحو حتى بداية القرن العشرين بحيث عاود شعراء مصر نظم الشعر المقطعي بتأثير من شعراء سوريا و لبنان. و ممّا تجدر الإشارة إليه، أن استخدام هذا النّوع الأدبي كان بشكل موسّع عند المسيحيين الكاثوليك و قد استخدموه لنظم الترانيم، و كذلك استخدمه البروتستانت و كانوا أكثر تحرراً منهم حيث اقتبسوا من العروض الإنجليزية لنظم الترانيم العربية المسيحية و الأناشيد المدرسية. فكانت المرّة الأولى التي تُستَخدم فيها صور القافية الإنجليزية. كما أحيوا أشكالاً شبيهة بها في كل من: الموشح و المزدوج و الزجل و أصبحت صور القافية الشبيهة بهذه الأشكال الثلاثة شائعة ومتداولة بين أدباء المهجر و عند جماعة أبولو في مصر خاصة الأشكال التي تقابل الزجل الرباعي مثل: أ ب أ ب أو أ أ أ ب أو أ أ ب أ[1]. و يمكن أن نمثّل للشعر المقطعي في نماذجه الناجحة بشيء من شعر "ميخائيل نعيمة". يقول في قصيدته (أخي):

أخي ، إن ضجَّ بعد الحرب غربيّ بأعمالهْ
و قدَّس ذكر من ماتوا و عظم بطش أبطالهْ
فلا تهزج لمن سادوا و لا تشمت بمن دانا
بل اركع صامتاً مثلي بقلب خاشع دامٍ
لنبكي حظ موتانا
أخي ، إن عاد بعد الحرب جندي لأوطانهْ
و ألقى جسمه المنهوك في أحضان خلانهْ
فلا تطلب إذا ما عدت للأوطان خلاناَ
لأن الجوع لم يترك لنا صحباً نناجيهم
سوى أشباح موتانا...إلخ [2]

و القصيدة طويلة نكتفي بهذا القدر منها. و عموماً، فقد نُظِّمت عدّة قصائد ناجحة في الشكل المقطعي حملت أروع المعاني. و كانت محاولات إدخال هذا النّوع الجديد للأدب العربي الحديث

1– ينظر: س. موريه، الشعر العربي الحديث، ص 36، ص 80، ص 81.

2– كامل محمود جمعة، موسيقى الشعر عند جماعة المهجر مع مقدمة في الأسس العلمية لنظرية الخليل، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة (مصر)، 2007، ص 177، 178.

مرحلة أولى من مراحل تطوّر القصيدة العربية.

ب –الشعر المنثور:

قبل ذكرنا المقصود بالشعر المنثور، نشير إلى مسألة هامة هي المصطلح الموضوع علماً على هذا النّوع الأدبي، فهي تُطرَح بإلحاح كلما خاض المرء في موضوع الأنواع الأدبية الحديثة في الوطن العربي. فإن كنا قد أشرنا في موضع سابق إلى الاضطراب الذي وقع في استخدام المصطلحات الثلاثة: القصة، المسرحية، و الرّواية، فإنّ الوضع أكثر اضطراباً في استخدام المصطلحات المعبِّرة عن الأنواع الشعرية الحديثة. و يُجمل "س. موريه" أسباب ذلك بقوله: "فقد جرب الشعراء العرب الأجناس الأوروبية كالشعر المرسل و المزدوج و الشعر المنثور. و هذه الأجناس ذات تعريفات و توصيفات محددة في الأدب الانجليزي. أما في الشعر العربي فقد استخدم الشعراء في توضيحها طائفة مختلفة من المصطلحات، حتى أن المصطلح الواحد ليستخدم أحياناً في تسمية أجناس أدبية مختلفة. و ربما يرجع السبب في هذا إلى انعدام القدرة لدى من يستخدمه على التمييز بين تكنيكات هذه الأجناس الأدبية، أو إلى عدم مبالاته بالكيفية التي يستخدم بها غيره من الشعراء هذه المصطلحات، و ربما لاقتناعه بأن استخدام مصطلح جديد هو أكثر ملاءمة في مجال تسمية الجنس الأدبي الجديد"[1]. و السبب الأقوى في نظرنا هو عدم التفات الدارس أو المبدِّع إلى منجزات غيره في مجال المصطلح و استخدامه ممّا يضطره إلى إيجاد مصطلح مغاير أو حتى استخدام ذات المصطلح الذي استخدمه غيره في غير موضعه. و لعل ما يرجح هذا الرّأي محدودية المصطلحات المستخدمة و تنوّع استعمالاتها إذ كثيراً ما يختلط "الشعر المنثور" بــ"النثر الشعري" و "قصيدة النثر"،...إلخ.

و لقد فرّق "أنيس المقدسي" بين مصطلحي "الشعر المنثور" و "النثر الشعري"، فقال: "لا بد لنا من التمييز بين النثر الشعري و الشعر المنثور. فالأول أسلوب من أساليب النثر تغلب فيه روح الشعرية من قوّة في العاطفة و بعد في الخيال و إيقاع في التركيب و توفر على المجاز. و قد عُرف بذلك كثيرون وفي مقدمتهم جبران خليل جبران حتى صاروا يقولون الطريقة الجبرانية... على أن الشعر المنثور غير هذا النثر الخيالي. و إنما هو محاولة جديدة قام بها البعض محاكاةً للشعر الافرنجي. و ممن فتحوا هذا الباب أمين الريحاني فإن له في الجزء الثاني من ريحانيّاته عشر قطع و في الجزء الرابع ثلاث عشرة قطعة تلمس في جميعها هذه النزعة إلى النظم الحرّ من قيود الأبحر العَروضية المعروفة"[2]. فالشعر المنثور هو "الذي

1– س. موريه، الشعر العربي الحديث، ص 17 .

2– أنيس المقديسي، الاتجاهات و الحركات في الوطن العربي، ص 419، 420.

ينزع إلى خاصية (الشعر) لا في شكله الظاهري فقط و إنما في نظامه الإيقاعي الداخلي و الخارجي و ما يفرضه هذا النظام من هيمنة على البناء النحوي بشعرية نصه"[1]. و قد كان "مارون عبود" هو من أطلق لقب "أبي الشعر المنثور" على "أمين الريحاني" – فيما تذكر "سلمى الخضراء الجيوسي"، إذ تقول: " و قد أطلق مارون عبود (ت في عام ١٩٦٢) لقب «أبي الشعر المنثور» على الريحاني"[2]. هذا الشاعر الذي نقل "هذا الشعر عن "والت وايتمان" WALT WHITMAN. كما تأثّر بأسلوب الكتاب المقدس"[3]. و من أهم مميزات شعر "الريحاني" كثرة اعتماده على السجع حيث يقوم السجع مقام القافية لاسيما في قصائده غير المترجمة عن اللّغة الإنجليزية. من أمثلة ذلك قوله:

بربك القيوم ما الذي تظنه يدوم
صوت سمعته في الكروم
و قد مرت عليها ريح سموم
فجفت الأرض و عادة كثيرة الكلوم
سقطت الجفان و فزعت الأوراق إلى الغيوم
صوت صارخ في النجوم
ما الذي تظنه بربك يدوم
من صروح زاهية فخيمة...

فهي و إن كانت سمة غالبة على قصائده الأولى، إلا أنها خفّت في قصائده التالية إذ تقل فيها الاستعانة بالسجع، في حين تكاد تختفي في قصائده المترجمة. و يلجأ "أمين الريحاني" إلى لازمة في بعض الأحيان يكررها كما يلجأ في أحيان كثيرة إلى التكرار. و هو تكرار يقترب ممّا نجده في الكتب السماوية[4] تحديداً الكتاب المقدّس و قد أشـــرنا إلى تأثره بأسلوبه.

---

[1]– شريف رزيق، المفاهيم النظرية للأنواع الشعرية في شعر ما خارج الوزن قصيدة الشعر الحر –قصيدة النثر– النثيرة، ضمن: مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة و النشر، مسقط (عمان)، يوليو 1998، ع15، نقلا عن موقعها: www.Nizwa.com/volume 15,html

[2]– سلمى الخضراء الجيوسي، الشعر العربي المعاصر تطوّره و مستقبله، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، (الكويت)، يوليو 1973، مج4 ، ع2 ، ص 25.

[3]– حفناوي بعلي، أثر الأدب الأمريكي في الرواية الجزائرية، ص 74.

[4]– ينظر: ناجي علوش، من قضايا التجديد و الالتزام في الأدب العربي، (د،ط)، الدار العربية للكتاب، ليبيا– تونس، 1978، ص (159–161).

و تشير "سلمى الخضراء الجيوسي" إلى أنّ "أمين الريحاني" لم يترك أثراً ظاهراً على من جاء بعده من المبدعين، في حين أثّر "جبران خليل جبران" في جيله و الجيل الذي تلاه، و أن هذا التوجّه في كتاباته كان نتيجة لنزوعه الرومانسي و عدم تمكّنه من العروض، فتقول: "... أما الذي ترك ميسمه الأكيد على شعراء النظم و النثر في جيله و الجيل الذي تلاه فقد كان جبران.لقد كان جبران يملك موهبة شعرية فذة، و كان الإبداع يتدفق منه في تعابير رومانطيقية تدفعها قوة عاطفية كبيرة. و لعل انطلاقه الرومانطيقي، مع شيء من ضعف الملكة في بحور الشعر العربي، قد حوله نحو التعبير المنثور عن مواقفه و تأملاته الشعرية. لقد أطلق جبران تياراً من الغنائية الشعرية و العاطفية و الخيال الشعري الراقي عبر النثر، محرراً اللّغة الشعرية من علاقاتها بالشعر الكلاسيكي، و مانحاً دفقة جديدة من الحيوية إلى التقنية الشعرية التي استفادت من تجربته النثرية إلى أقصى حد"[1]. و إن كان "أمين الريحاني" و "جبران خليل جبران" قد نوّعا في كتاباتهما، فإننا نجد شاعراً آخر لم يكتب إلا في هذا النّوع الأدبي و هو "حسين عفيف"، فهو الشاعر الوحيد في جماعة "أبولو" الذي لم يكتب سوى "الشعر المنثور" حيث أصدر فيه أحد عشر ديواناً نذكر منها: (مفاجأة) 1934، (وحيد) 1978،(الزنبقة) 1938، (البلبل) 1939. كما لم يقتصر دوره على نظم أشعار في هذا النّوع بل تعداه ليشمل التنظير له ووضع المفاهيم الجمالية الممهدة لاستقباله استقبالاً طبيعياً و خاصاً[2].

و استمرت التجارب في هذا النّوع من الشعر، لكنها لم تلعب دوراً جاداً في الأدب و لم تشكّل خطراً يُذكر على القصيدة العمودية، و من ثم فهي لم تقلق المتعصبين للتراث قبل خمسينات القرن العشرين. حيث لم يتغيّر الوضع بعدها حتى ظهور مجموعة من القصائد السريالية المنثورة. و في هذا الشأن تقول "سلمى الخضراء الجيوسي": "...غير أن هذه التجارب في الشعر المنثور استمرت و لكنها لم تلعب دوراً جاداً في الحقل الأدبي و لم تقلق بال حماة العرف الشعري المأثور قبل الخمسينات. أما العداء السافر لهذا النوع من الأدب، فلم يبدأ إلا بعد صدور مجموعات متطرفة في محاولتها أمثال سريال، و هي مجموعة من القصائد السريالية المنثورة أصدرها أورخان ميسر و علي ناصر في حلب سنة ١٩٤٦ مع مقدمة لميسر من الممكن اعتبارها مانيفستو الشعر السريالي في العربية. و قد حملت مقدمتها تحدياً لشعراء الوزن عندما أعلنت أن الشعر الموزون عاجز عن نقل الأفكار و التعابير الحديثة"[3]. و عموماً فقد

---

[1]– سلمى الخضراء الجيوسي، الشعر العربي المعاصر تطوّره و مستقبله، ص 26.

[2]– ينظر: شريف رزيق، المفاهيم النظرية للأنواع الشعرية في شعر ما خارج الوزن قصيدة الشعر الحر – قصيدة النثر– النثيرة، ضمن: مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة و النشر، مسقط (عمان)، يوليو 1998، ع15، نقلا عن: www.Nizwa.com/volume 15,html

[3]– سلمى الخضراء الجيوسي، المرجع السابق، ص26.

انحسر هذا النّوع من الكتابة الشعرية وغاب فلا نعلم اليوم أحداً من المبدعين يكتب شعراً منثوراً. و هذا الشعر كان مرحلة هامة من مراحل تطوّر القصيدة العربية.

ج – الشعر المرسل:

يُقصد بالشعر المرسل الشعر "الذي يتقيد بالوزن ولا يتقيّد بالقافية بل ترسل فيه القافية إرسالاً، فتتغير كيفما يشاء الشاعر"[1]. و يشير مصطلح "الشعر المرسل" إلى "الشعر العربي غير المقفى و الذي حاول به الشعراء احتذاء الشعر المرسل الانجليزي Blank Verse ليتسنى لهم كتابة الأعمال الدرامية و الترجمة. و يأتي الشعر المرسل في أي بحر من بحور الشعر العربي، كما أن أبياته موحدة الطول، و تنقسم بوجه عام إلى شطرين. أما عن الوزن فهو موحد طوال القصيدة كلها. و قد يستخدم هذا المصطلح أحيانا لتسمية الأبيات ذات القوافي المزدوجة أو التبادلية"[2]. و تقرّ مختلف المراجع بأنّ أول من نظم شعراً مرسلاً هو "جميل صادق الزهاوي"، متغافلين عن تجربة رائدة في هذا المجال، ربما لأنها كانت ترجمة و ليس تأليفاً هي للشاعر السوري "رزق الله حسون"، تقول "سلمى الخضراء الجيوسي": "... ففي عام ١٨٦٩ قام السوري رزق الله حسون بترجمة سفر أيوب بالشعر المرسل، و في عام ١٩٠٥ حاول الزهاوي في العراق نظم قصيدة من هذا النوع"[3]. و عليه، تكون أول قصيدة في هذا النّوع الأدبي لـــ"جميل صادق الزهاوي" ليتوالى بعدها ظهور قصائد في الشعر المرسل لشعراء آخرين، أمثال "عبد الرحمن شكري" الذي "ظهرت أول قصيدة له في الشعر المرسل في ديوانه الأول سنة ١٩٥٩، بينما اشتمل ديوانه الثاني الصادر عام١٩١٣ على عدد من قصائد الشعر المرسل، متفاوتة الطول. في جميع تلك القصائد بقي محتفظاً بنظام الشطرين، و لم يلجأ إلى أي وسيلة جديدة يعوض بها خسارة الموسيقى المعهودة في نهاية البيت الشعري"[4]. و كنا قد رأينا قبله كيف استعان "أمين الريحاني" بالسجع ليقوم مقام القافية. وعلى كل حال، فهذا النّوع الأدبي عند "عبد الرحمن شكري" "ظل تقليدياً، فوحدة القصيدة عنده ما تزال هي البيت ذا المصراعين، و اختفى انسياب المعنى كما اختفت أيضاً الوحدة العضوية الحقيقية التي تجعل من القصيدة كلا متكاملا. و كان الكثير من القصائد نقداً خلقيا. و كانت النغمة السائدة لديه غنائية كئيبة تضرب مراراً على الوتر الحساس"[5]. و مع أنّه لم يستمر في نظم هذا الشعر، إلا أنّه لم

1– حامد حفني داود ، تاريخ الأدب الحديث، ص 142.

2– س. موريه ، الشعر العربي الحديث، ص 18.

3– سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت (لبنان)، 2001، ص 214.

4– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

5– س. موريه، المرجع السابق، ص 103، 104.

يتوقف عن نظم الشعر ذي القافية المزدوجة، و أغلب الظن أن "عبد الرحمن شكري" قد اطلع عليها من كتاب (الذخيرة الأدبية)، و في هذا الشأن يقول "عبد الدايم الشوا": "... على أنه إن كان قد توقف عن نظم الشعر المرسل، فإن الديوان يدلنا على أنه لم يتوقف عن نظم الشعر ذي القافية المزدوجة، أو القافية المتعانقة، و هي القوافي الأكثر استعمالاً في الشعر الانكليزي، و كتاب الذخيرة يطفح بها"[1]. و بعد "عبد الرحمن شكري" ظهرت محاولات أخرى لنظم الشعر المرسل رغبة في التجديد .

فقد اقتنع عدد من المبدعين بضرورة تجاوز القافية، و إدخال أنواع أدبية جديدة في الأدب العربي، حيث توجه بعض الشعراء إلى نظم الشعر المرسل من أمثال: "محمد فريد أبو حديد"، "توفيق البكري"، و "أحمد زكي أبو شادي" الذي تحمس لهذا النّوع من الشعر و نظم فيه قصائد كثيرة غير أنه لم يستطع أن يؤلِّف من الشعر المرسل أعمالاً ملحمية أو درامية. و هو ما يؤكده " فوزي سعد عيسى" بقوله: "و قد أقبل على كتابة الشعر المرسل – في وقت من الأوقات– عدد غير قليل من الشعراء و تسابق إلى ادعاء الريادة فيه غير شاعر مثل عبد الرحمن شكري و محمد فريد أبو حديد و توفيق البكري و جميل صدقي الزهاوي و تحمس له آخرون مثل أحمد زكي أبو شادي الذي دافع عن هذا اللون من الشعر دفاعاً حاراً، و نظم فيه قصائد كثيرة و لكنه لم ينجح في أن يكتب من الشعر المرسل أعمالاً ملحمية أو درامية"[2]. فهذه التجارب وغيرها ممّن استخدمت الشعر المرسل ضمن نظام الشطرين أثبتت فشلها، لأنّ إسقاط القافية فقط يُحدِث خللاً لا تستسيغه الذائقة العربية، فـ"أي هيكل مبني على تقسيمات صارمة شديدة التماثل تكرر نفسها يحتم استكمال هذا التماثل. فالحساسية الفنية لا تطيق خرقاً للقاعدة هنا بل تنتظر استكمال الوحدات المتشابهة، ويكون الاختلاف في عنصر واحد نشازاً و خرقاً للانسجام الكامل لا تطيقه هذه الحساسية سمعية كانت أم بصرية"[3]. و لأنّ الأمر هكذا، فقد استخدم "علي أحمد باكثير" الشعر المرسل لترجمة بعض مسرحيات "شكسبير"، لكن بطريقة مختلفة بحيث استعمل التفعيلة بدل البيت كوحدة نغمية. وقام بعملية اللا توازن في توزيع عدد التفعيلات داخل النص المسرحي، يقول "السعيد بن زرقة": "...أما التقنية و بناء هذه المسرحية فقد تم على طريقة الشعر المرسل... و استعمل في هذا العمل التفعيلة لا البيت كوحدة نغمية، لأن البيت يقف عاجزاً دون التسلسل و لا يليق بطول النفس المسرحي، و لأن في كثير من المشاهد نجد الشخصية

---

[1]– عبد الدايم الشوا، في الأدب المقارن (دراسة تطبيقية مقارنة بين الأدبين العربي و الإنجليزي)، ط2، المؤسسة الوطنية للكتاب، (الجزائر)، 1983، ص 135.

[2]– فوزي سعد عيسى، العروض العربي و محاولات التطور و التجديد فيه، ط2، دار المعرفة الجامعية، الأزريطة (مصر)، 2006، ص 237.

[3]– سلمى الخضراء الجيوسي، الشعر العربي المعاصر تطوّره و مستقبله، ص28.

تتحدث في معنى معين في أكثر من بيت، و هنا تكسير البيت كوحدة عملية منطقية و ضرورية يقتضيها التجاوز و التغيير في النص المسرحي"[1]. و يضيف قائلاً: "و لم يقتصر باكثير في بنائه الفني على هذه الطريقة فقط، بل وجدته يقوم بعملية اللا توازن في توزيع عدد التفعيلات داخل النص، و هذا عمل عظيم و خطوة هامة في مسار تحول البنية الشعرية"[2]. و بهذا استطاع "علي أحمد باكثير" و بنجاح كبير إذا ما قورن بصنيع سابقيه ممّن كتبوا شعراً مرسلاً، "أن يخطو بالشعر المرسل خطوة ثورية إلى الأمام، و ذلك بتطويره إلى الشعر غير المنتظم verse irrugulier"[3]. و رغم ما حققه من تقدُّم إلا أنّه لم يستمر في الكتابة في إطار هذا النّوع الشعري بعد أن أعرض النقاد والشعراء عنها و لم يشجعوها، إذ يقول "السعيد بن زرقة": "بعد هذه التجارب الغنية بدلالات التحول و التغيير، هجر باكثير الشعر المرسل، لأن أعماله هذه لم تلق رواجاً أو تشجيعاً من قبل النقاد و القراء"[4]. فمرافقة النقد الجاد لأيّ تجربة جديدة أو رائدة تشجع لا محال إعادة التجربة ليس فقط من صاحب التجربة الرائدة بل من طرف مبدعين آخرين. و هو ما لم يتوفر لتجارب الشعر المرسل.

و ترجع "سلمى الخضراء الجيوسي" فشل التجارب السابقة سواء تعلقت بالشعر المقطعي أو الشعر المنثور أو الشعر المرسل، و بشكل عام محاولات استحداث شكل شعري جديد ناجح، بدءً من عشرينات القرن العشرين إلى ثلاثة أسباب فنّية تجملها بقولها: "و الحق أن الشعراء بدأوا منذ العشرينات يحاولون أن يحدثوا تغييرات في شكل الشعر العربي و لكن هذه التجارب لم يكن مقدراً لها أن تنجح إلا في نهاية الأربعينات. و لعل لهذا أسباباً فنية أهمها ثلاثة: الأول، هو أن الشعر العربي لم يكن بعد مستعداً قبل الأربعينات، على الصعيد الفني، لتقبل تغيير جذري في تقنيته، فقد كان على القصيدة العربية التي بلغت أوج قوتها الكلاسيكية في العقود الأولى من هذا القرن، أن تستنفد قواها بالتكرار الكثير، و أن يفقد الشكل القديم قداسته الراسخة في الأذهان، وكان هذا في حاجة إلى زمن أوفر وتجربة أطول. ثانياً، لقد برهنت التجربة الشعرية في النصف الأول من هذا القرن على أن الشكل الشعري الموروث شديد الرسوخ في الوجدان الفني العربي، بحيث يستعصي على التجريب السريع، فكان على الشاعر العربي أن يجري تغييرات مهمة في جميع عناصر القصيدة الأخرى، في لغتها و صورها و لهجتها، و مواضيعها، و في عنصر العاطفة فيها، و في موقف الشاعر من الحياة، قبل أن يتمكن من مقاربة الشكل. و لم تكن الحساسية الشعرية الموسيقية المبنية عبر

1- السعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي، ص 79.

2- المرجع نفسه، ص 80.

3- س. موريه، الشعر العربي الحديث، ص 213.

4- السعيد بن زرقة، المرجع السابق، ص 81.

عشرات الأجيال على الايقاع المتوازن، على ذلك التكافؤ والتقسيم الهندسي الصارم في شعر الشطرين وعلى حدة الوقف في محطات القافية الموحدة ، قد اخترقت بعد وغزتها أنغام مغايرة. و لقد احتاج شعراء هذا القرن إلى ثلاثة أجيال من الاستماع إلى موسيقى الشعر الغربي حتى راحت آذانهم تتقبل موسيقى جديدة للشعر العربي تخالف حدة تقسيماته و هندستها الصارمة. ثالثاً، كان التغير في شكل القصيدة العربية يحتاج ليس فقط إلى اللحظة المؤاتية في تطوره الفني، بل كان يحتاج أيضاً إلى ظهور مواهب شعرية متفوقة و هذا ما لم يحدث له قبل نهاية الأربعينات"[1]. فعلى الرغم من عدم الاستمرار في كتابة الشعر العربي في إطار الأنواع الشعرية الثلاثة (الشعر المقطعي/الشعر المنثور/ الشعر المرسل)، إلا أنها حضّرت الذائقة العربية إلى تقبُل تغيير كبير بحجم التغيير الذي أحدثه شعر "التفعيلة" فيما بعد على مستوى البنية الفنّية للقصيدة العربية. فبعد أن كـــان يتم تلقي هذه القصيدة عن طريق السماع، صارت "تقرأ و تحفر مؤثراتها في ذاكرة الناس عن طريق الرؤية"[2] و السمع معا.

د- الشعر الحرّ:

الشعر الحرّ هو "ذلك الشعر الذي لا يتقيد بالوزن أو القافية و قد ابتدعه الشاعر الفرنسي لافونتين La Fontaine في القرن السابع عشر بنَظمِه حكايات الحيوان في أبيات ذات أطوال مختلفة و قوافٍ مُتباينة، و لكن العصر الذهبي للشعر الحرّ في فرنسا هو منذ ١٨٨٦حين ازدهرت المدرسة الرمزية في الشعر التي اعتمدت على تجنيس الأصوات بدلاً من القافية، و على الإيقاع بدلاً من الوزن. و يُعتبر جوستاف كان Gustave Kahn أوْضَح مُبيِّن لمميِّزات هذا الشعر في المدرسة الرمزية الفرنسية[*]. و يمكن القول بأن أغلب الشعر المعاصر في أغلب اللغات قد تحول إلى الشعر الحرّ"[3]. هذا عند الغرب، أما

---

[1]- سلمى الخضراء الجيوسي، الشعر العربي المعاصر تطوّره و مستقبله، ص 28.

[2]- نذير العظمة، جبران خليل جبران في ضوء المؤثرات الأجنبية دراسة مقارنة، ط١، طلاس للدراسات و الترجمة، دمشق (سوريا)، 1987، ص 58.

[*]- تجدر الإشارة إلى أن "آرتور رامبو" قد سبق "جستاف كان" إلى كتابة الشعر الحرّ الحديث الذي يختلف عن الشعر الحرّ الممارس عند "لافونتين". و ذلك في قصيدتيه "حركة" و "بحرية ". فبعد نشره لهما في (إشراقات) عام1886م سارع "جستاف كان" إلى الكتابة بهذا الشكل الجديد الذي سيجذره و يشيعه في الفرنسية . و لذا يعتبره كثيرون أبرز ناظمي الشعر الحرّ الفرنسي بعد "لافونتين" و أوضح مبيّن لمميزاته. ينظر: كاظم جهاد، مقدمة كتاب: آرتور رامبو، الآثار الشعرية، تر: كاظم جهاد، ط١، منشورات الجمل كولونيا- بغداد/ آفاق للنشر، القاهرة (مصر)، 2007، ص 106، 107.

[3]- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، ص 213.

عند العرب فقد استخدم شعراء مصر و العراق مصطلح الشعر الحرّ لتسمية نوعين من النظم تتبع فيهما تكنيكات مختلفة لا صلة لها بالشعر الحرّ في المفهوم الأمريكي–الانجليزي، و لا بالشعر الحرّ في المفهوم الفرنسي verse libre. و كان "أحمد زكي أبو شادي" أول من استخدم هذا المصطلح علَماً على طريقته في استخدام مزيج من البحور العربية. و قد طوّر هذه الطريقة التي بدأ استخدامها عام 1926م محاولة منه نقل الشعر الحرّ عن انجلترا و أمريكا. وحذا حذوه شعراء آخرون حتى عام 1947م. و في الطور الثاني الذي بدأ عام 1947م استخدم مصطلح الشعر الحرّ لتسمية نمط آخر من النظم قام على أساس البحور العربية الصافية، أي التي تتألف من تفعيلة واحدة، أو تختلف فقط في التفعيلة الأخيرة. و تختلف أطوال أبياتها. و تبع هذه الطريقة الشعر غير المنتظم vers irrégulier الذي كتبت به بعض القصائد الغنائية الانجليزية[1]. فنحن إذاً إزاء نوعين من النظم مختلفين تحت مصطلح واحد هو مصطلح الشعر الحرّ. فالمصطلح يطلق على صنيع "أحمد زكي أبو شادي" و غيره من الشعراء ممّن مزجوا بين البحور، و يطلق أيضاً على الشعر الذي يعتمد التفعيلة كوحدة بدل وحدة البيت. و الأصح أن يسمى هذا النّوع الثاني من النظم المندرج تحت مصطلح الشعر الحرّ بـــ"شعر التفعيلة"، لأنه ليس حرّاً كما يتوهم البعض.

و يعتبر كلا من "نازك الملائكة" و "بدر شاكر السياب" رائد هذا النّوع الشعري، و إن اختُلف في أيهما نظم أول قصيدة في شعر "التفعيلة"، و في هذا السياق يحكي "سعيد بن زرقة" قصة بداية قصيدة "التفعيلة" بقوله: "تبدأ في ديسمبر1947، حيث نشرت نازك الملائكة قصيدة من نوع جديد و من شكل مغاير للنموذج القديم، هذه القصيدة سمتها «الكوليرا» و قد نشرتها في مجلة «العروبة» البيروتية. و في نفس الشهر نشر الشاعر السياب مجموعته الشعرية «أزهار ذابلة»، وكان الديوان يحمل في طياته قصيدة معنونة بـــ«هل كان حبا»، و هي قصيدة متنوعة القافية و جاءت بالوزن المختلف. و هكذا تصبح مسألة البداية و الريادة متشابكة و حساسة جداً، و خاصة أن كل من الشاعرة نازك الملائكة و السياب كتبا قصائدهما في نفس الزمن و في نفس الوتيرة؟!"[2]. و على كل حال، فقد ادعى كل منهما أنه صاحب الرّيادة و حاول التدليل على ذلك. فـــ"نازك الملائكة" مثلاً، دافعت عن أحقيتها في ريادة هذا النّوع الجديد من النظم، فأعلنت في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) أنها أول من نظم قصيدة في هذا النوع، إذ تقول: "كانت أول قصيدة حرة الوزن تُنشر قصيدتي المعنونَة «الكوليرا»... نشرت هذه القصيدة في بيروت ووصلت نسخها بغداد في أول كانون الأول١٩٤٧. و في النصف الثاني من

---

[1]– ينظر: س. موريه، الشعر العربي الحديث، ص 18، 19.

[2]– سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي، ص 98، 99.

الشهر نفسه صدر في بغداد ديوان بدر شاكر السيّاب (أزهار ذابلة) و فيه قصيدة حرة الوزن له من بحر الرمل عنوانها (هل كان حبًا)"[1]. و ردّا على اتهام السياب، أشارت "نازك" إلى أن الشكل الوحيد الذي يشبه شعرها هو "البند"، فقالت: "و لا ريب في أن البند هو أقرب أشكال الشعر العربي إلى «الشعر الحر»"[2]. و ذلك لأن "كلاهما يقوم على أساس «التفعيلة» لا «الشطر» و تباح في كل منهما الحرية في عدد التفعيلات فيجيء الشطر طويلاً أو قصيراً بحسب رغبة الشاعر و حاجة معانيه"[3]. و أياً كان الأمر فإن حركة شعر "التفعيلة" "ستظل مدينة لنازك لأنها كانت هي أول من حاول إعطاءها تفسيراً نقدياً، و أول من دعا إليها، و إن كانت قد عادت فأظهرت فيما بعد تحفظات شديدة حول مستقبل هذه الحركة"[4]. و عموماً، فإن جمهور الباحثين الذين خاضوا في موضوع الريادة يقرّ بريادة الشاعرين دون تحديد أسبقية أحدهما عن الأخر.

و يشير "س. مورية" إلى أن لقاءات متكررة جمعت بينهما، جرت في خضمها مناقشة موضوع الشكل الجديد، فيقول: "... أن السياب التقى في سنة ١٩٤٧ بالشاعرة نازك الملائكة مرات كثيرة في منزلها الذي اعتاد أن يزوره مع مجموعة من الأصدقاء من كلا الجنسين، و أن كليهما أفاد من هذه اللقاءات، إذ كانا يقرءان فيها الشعر، و يتبادلان الأفكار، و اتفقا على إصدار كتاب مشترك يكون مفاجأة للأوساط الأدبية بشعره الحر، بيد أن الظروف حالت دون تحقيق ذلك"[5]. فهذا الكلام يفسّر من جهة تزامن التجربتان الرائدتان، و من جهة ثانية، يضفي كثيراً من المنطق على هذه الرّيادة ، ذلك أنّ "حركة ثورية بمثل هذا الشكل و الحجم لا يمكن أن تأتي هكذا بضربة حظ"[6]. وقد كان لشعر "ت.س.إليوت T.S.ILoit" تأثير غير مجحود على رواد هذه الحركة و على غيرهم من الشعراء، لاسيما من خلال قصيدته "الأرض الخراب"[*].

---

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط7، دار العلم للملايين، بيروت (لبنان)، 1983، ص 35، 36.

[2]- المرجع نفسه، ص 195.

[3]- المرجع نفسه، ص 206.

[4]- سلمى الخضراء الجيوسي، الشعر العربي المعاصر تطوره و مستقبله، ص 37.

[5]- س. موريه، الشعر العربي الحديث، ص 293.

[6]- سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي أدونيس نموذجا، ص 100.

[*]- ينظر على سبيل المثال:

- محمد شاهين، ت. س. إليوت و أثره في الشعر العربي "السياب-صلاح عبد الصبور- محمود درويش"، ط1، آفاق للنشر و التوزيع، القاهرة (مصر)، 2007.

- حفناوي بعلي، أثر ت. س. إليوت في الأدب العربي II- التجربة العربية، (د،ط)، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران (الجزائر)، (د، ت)، ص (9-72).

و عن طبيعة شعر "التفعيلة" تقول "نازك الملائكة" في مقدمة ديوانها (شظايا ورماد): "هذا الأسلوب الجديد، ليس «خروجا» على طريقة الخليل، و إنما هو تعديل لها، يتطلبه تطور المعاني و الأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل ...و مزية هذه الطريقة أنها تحرر الشاعر من طغيان الشطرين، فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة، يضطر الشاعر إلى أن يختم الكلام عند التفعيلة السادسة، و إن كان المعنى الذي يريده قد انتهى عند التفعيلة الرابعة، بينما يمكنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء"[1]. و قد أصدرت "نازك" كتاباً نقدياً هو (قضايا الشعر المعاصر) حاولت من خلاله تقنين شعر التفعيلة، مؤكّدة مرّة أخرى أن هذا الشعر "ظاهرة عروضية قبل كل شيء. ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقيّ للقصيدة و يتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، و يعنى بترتيب الأشطر و القوافي، و أسلوب استعمال التدوير و الزحاف و الوتد و غير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة"[2]. و قد تبنى عدد من الشعراء مفهوماً له مغايراً لمفهوم "نازك"، فـ"أعطوا أنفسهم قدرا من الحرية أكبر مما سمحت به قواعدها فابتكروا تفعيلات جديدة، و استخدموا تفعيلات من بحور أخرى"[3]. و رغم ما قد يتوهمه المرء من سهولة نظم هذا النّوع من الشعر انطلاقاً من هذا المصطلح الدال عليه و هو "الشعر الحرّ"، إلا أن الأمر خلاف الظاهر تماماً، فهو أصعب بكثير و ذلك "لعدم استقرار نموذج له في الوجدان"[4]. و ربما هذا هو السبب وراء وجود عدد لابأس به من التجارب الفاشلة بأتم معنى الكلمة في هذا النّوع من الشعر.

و قد قدِّر لهذا النّوع من النظم أن يتطوّر على أيدي عدد من الشعراء الموهوبين، أصدروا بدلاً من القصيدة الواحدة والقصيدتين، دواوين كاملة. كما قدِّر له أن يكسب أنصاراً و مؤيدين في مختلف الأقطار العربية. و كان ممّا ساعد على هذا الانتشار نكبة فلسطين سنة 1967م. فقد كان لهذه النكبة أثر في تغيير نظرة الشاعر الحديث لتراثه و لمختلف الثوابت لديه. و في هذا الشأن تقول "سلمى الخضراء الجيوسي": "...ولكن هذا الماضي لاح للشاعر الحديث عديم الفائدة الآن، و لم يعد أمامه بعد النكبة مباشرة إلا بُعد واحد فقط هو هذا الحاضر الرهيب المليء بالتعاسة، الخالي من الاشراقات، أما الإيمان بأن الماضي والتراث قد انتقلا إلينا كحيثية ثابتة فقد نبذ وكأنه خرافة، و أصبح كل التركيز على الحاضر، و بدا كل ما قدمه الماضي البعيد و القريب محتاجاً

1– نازك الملائكة، شظايا و رماد، (د،ط)، دار العودة، بيروت (لبنان)، 1997، ص 15، 16.
2– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 69.
3– س. موريه، الشعر العربي الحديث، ص 310.
4– سلمى الخضراء الجيوسي، الشعر العربي المعاصر تطوره و مستقبله، ص 38.

إلى التجديد و التكييف مع العالم الحديث"[1]. و الحق، أن النكبة أحدثت أثراً عميقاً في الأدب العربي شعره و نثره، فكانت منعرجاً حاسماً في مسار هذا الأدب.

لقد أثار النجاح الباهر الذي حققه شعر التفعيلة حفيظة أنصار القديم، لاسيما و هم يرون انصراف الكثيرين عن نظم القصيدة العمودية لنظم هذا النّوع الجديد. فظهر بموجب ذلك صراع حاد بين أنصار القديم و أنصار الجديد. فقد "أصيب العالم الشعري عندنا بانفصام مرهق في حساسيته الشعرية، فقوم لا يستطيعون أن يتذوقوا إلا الشعر الموروث، و قوم لا يتذوقونه على الإطلاق، و قلما وجدت متذوقاً أو ناقداً يملك الحساسيتين و يتمتع بما أبدع في القديم و الحديث معاً"[2]. و على كل حال، فقد وُجد من الشعراء من برع في نظم النّوعين الأدبيين معاً، كما وُجِد من برع في نظم واحد منهما فقط. و استمر نظم شعر التفعيلة إلى جانب القصيدة العمودية، و لم يستطع أي منهما إلغاء الآخر و إزاحته، ممّا أسهم في تنويع أساليب الكتابة الشعرية العربية.

من أبرز شعراء قصيدة التفعيلة بالإضافة إلى الرّائدين: "نازك الملائكة" و "بدر شاكر السياب"، "محمود درويش"، "سميح القاسم"، "فدوى طوقان"، "نزار قباني"، "صلاح عبد الصبور"، و "عبد الوهاب البياتي". تميّز شعرهم و شعر "التفعيلة" بشكل عام بجملة من الخصائص أهمها:

– عدم التقيّد بالتفعيلات العروضية القائمة بين الشطرين، و إنما تقوم القصيدة على وحدة التفعيلة[*]، دون الالتزام بعدد ثابت من التفعيلات في السطر الواحد.

– عدم التقيّد بوحدة القافية.

– تظهر الوحدة العضوية و الموضوعية في شعر التفعيلة ظهوراً بارزاً.

– يهتم شعراء هذا النّوع الأدبي بالأسطورة و يستثمرونها في قصائدهم.

– تشكيل الصورة الشعرية الجديدة و الإكثار منها.

– تكثر فيه المواضيع الحديثة (الموت، المدينة، الاغتراب النفسي، القلق الوجودي...).

1– سلمى الخضراء الجيوسي، الشعر العربي المعاصر تطوره و مستقبله، ص 32.

2– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

*– و مع أن هذا الشعر يقوم على وحدة التفعيلة دون تقيد بطريقة خاصة في استخدامها، إلا أن هناك بعض شعرائها "يقيدون أنفسهم بالشكل الهرمي، فيبدؤون البيت الأول بتفعيلة، و الثاني بتفعيلتين، و الثالث بثلاث، و الرابع بأربع، والخامس بخمس تفاعيل. ثم يعودون في البيت بعده إلى أربع تفاعيل، فثلاث فأثنين، فواحدة. و الكثير لا يقيد نفسه بهذا الشكل الهرمي فيختار بحرا من البحور ذوات التفعيلة الواحدة و يجعل البيت مستقلا بمعناه سواء أداه الشاعر بتفعيلة أو أكثر، فقد يكون البيت عندهم عشر تفاعيل و قد يتكون تفعيلة واحدة". محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس الشعر الحديث، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة النشر، الإسكندرية (مصر)، 2004، ص 310.

الشعر المعاصر عامة و الشعر الحرّ خاصة يتسم بظهور النزعة الحزينة[1]. و يفسر بعض الدارسين هذه الظاهرة بالقول أنها انعكاس لــ"النزعة الحزينة في أحزان الشاعر الأوربي الذي كان أكثر منه معاينة لطغيان الحضارة المادية، خاصة كما تبدت في أشعار إليوت و في الأدب الوجودي"[2].

– حرية الروي لأنّ أصحاب شعر التفعيلة يعتبرون الروي المتكرر في نهاية كل بيت عامل تعطيل.

– خضوع الموسيقى للحالة النفسية التي يصدر عنها الشعر، لا للوزن الشعري الخليلي الذي يفرض نظاماً شبه ثابت من الإيقاع و النغم[3].

يمكن أن نمثل لــ"شعر التفعيلة" بقصيدة لــ"نزار قباني" بعنوان "جميلة بوحيرد" يقول فيها:

الإسمُ : جميلةُ بـــو حَيرَدْ
رَقَمُ الــزنزانةِ : تسعــــونا
في السجن الحــــربيّ بوَهــرَان
و العمرُ : إثنان و عشـــــرُونا
عينانِ كقنديــــلَيْ معبدْ
و الشَعْرُ العــــربيّ الأسودْ
كالصيف ، كشــلاّل الأحزانْ
إبريقٌ للمـــاء ... و سجَّان
و يـــدٌ تَنضَمُّ على القرآنْ
و امـــرأةٌ في ضَوء الصُبحِ ..
تَسترجع في مثل البَــوح
آياتٍ محزنــــةَ الإرْنانْ
من ســـورَةِ (مريمَ)..
و (الفَتح)..
الإسمُ : جميلةُ بـــو حَيرَدْ
أجمـــلُ أُغْنيةٍ في المغربْ

---

[1]– ينظر: محمد أحمد ربيع، في تاريخ الأدب العربي الحديث، ط2، دار الفكر للنشر، عمان (الأردن)، 2006، ص (144–147).

[2]– السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية و طاقتها الابدالية، (د،ط)، دار المعرفة الجامعية للطبع و النشر و التوزيع، الإسكندرية (مصر)، 2004، ص 256.

[3]– ينظر: الموسوعة الثقافية العامة، الأدب العربي، ص 61.

أطولُ نخلــهْ
لمحتْها واحـــاتُ المغــربْ
أجملُ طفلـــهْ
أتْعبت الشمسَ ، و لم تَتعَبْ...[1]

هــ – قصيدة النثر:

"قصيدة النثر" هي الترجمة العربية للمصطلح الفرنسي "Poème En prose". و قد أثار هذا النّوع الأدبي إشكالات كثيرة بخصوص المصطلح الدال عليه، و حتى بمسألة الاعتراف أو عدم الاعتراف به كنوع أدبي. فبخصوص المصطلح، تعددت محاولات إيجاد مصطلح بديل[*] لمصطلح "قصيدة النثر" الذي أعتبره الكثيرون مصطلحاً خاطئاً وقاصراً.مع ذلك، ظلّ "الأكثر استعمالا وشيوعا في النقد الأدبي المعاصر من غيره من المصطلحات التي أطلقت على النمط الكتابي الشبيه بالشعر والنثر معا في الشعرية العربية المعاصرة"[2]. كان ممّن رفض مصطلح "قصيدة النثر" "محمد العبد" و إن كان قد تراجع عن موقفه فيما بعد للسبب الذي ذكرناه، إذ يقول: "صارت (قصيدة النثر) شكلاً مميزاً من أشكال التعبير الأدبي المعاصر، يروق لبعض المبدعين اتخاذه إطاراً فنياً يعبرون من خلاله عن مضامين فكرية و شعورية متعددة. و بالرغم مما لقيه هذا المصطلح من انتقاد وإلحاح على التعديل، فإنه ما زال اسماً شائعاً على هذا الجنس الأدبي. والحق أنني لست ممن يقرون هذه التسمية إذا قابلناها بالمسمى الذي أُطلقت عليه؛ ففضلاً عن التناقض الظاهر بين عنصريها اللغويين (قصيدة) و (نثر) –بما لكل منهما في تراثنا الأدبي والتراث العالمي من ماهية راسخة– فإنها لا تصدق على طبيعة ما أطلقت عليه، و كأنها اسم على غير مسمى. من ناحية أخرى، فإن هذه التسمية لا تصدق إذا عرضناها على المقولة النقدية الأولية المؤسسة على (التوحد) بين الشكل و المضمون؛ وذلك أن مصطلح (قصيدة النثر) يتعارض تعارضاً تاماً مع متطلبات الشكل الذي تنتج فيه، كمراعاة الوزن والقافية معاً، أو الوزن

[1]– نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ط5، منشورات نزار قباني، بيروت (لبنان)، 1993، ج3، ص (51–53).

[*]– من المصطلحات المقترحة و المستخدمة للتعبير عن هذا النّوع الأدبي: "القصيدة الحرّة"، "الكتابة الحرّة"، "الكتابة الخاطراتية"، "الشعر المنثور"، "الكتابة خارج الوزن"، "القصيدة خارج التفعيلة"، "النص المفتوح"، "الجنس الثالث"، "النثيرة"، "قصيدة الكتلة"، و "الشعر الاجد". ينظر: عز الدين المناصرة، قصيدة النثر: إشكاليات التسمية و التجنيس و التأريخ، ضمن مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة و النشر، مسقط (عمان)، يناير 2002، ع29، نقلا عن موقعها: www.Nizwa.com/ volume29,html

[2]– حبيب بوهرور، إشكالية تجنيس قصيدة النثر بين الروافد الأدبية الغربية و تماهيات الحداثة الشعرية العربية، ضمن: تداخل الأنواع الأدبية، مج1، ص 272.

وحده على الأقل. ومن هنا يصبح مصطلحاً أبتر؛ لاستناده على ساق واحدة، هي علاقته الروحية بالشعر...ينبغي أن نطلق عليه اسم (النثر الشعري)، فهو مازال منتسباً إلى النثر، و إن توافرت له بعض خصائص التعبير الفني الشعري.هكذا ينطبق الاسم على المسمى...و إنما آثرت هنا أن يكون كلامي تحت اسم (قصيدة النثر) لشيوعه"[1]. و هو المصطلح الذي آثرنا استخدامه للدلالة على هذا النّوع الأدبي المتأثّر بـــ" Poème En prose " الفرنسية.

إن "قصيدة النثر" نوع أدبي فرنسي، حيث تهيأت لفرنسا ظروف و معطيات خاصة أهلت أدبها أن يكون منشأ هذا النّوع الأدبي. فقصيدة النثر لم تظهر بشكل مفاجئ، دون مقدمات، بل على العكس تماماً احتاجت حتى تظهر "إلى أذهان تؤرقها –بشكل واعٍ تقريباً– الرغبة في العثور على شكل جديد من الشعر؛ كما احتاجت –أيضاً– إلى الفكرة الخصبة القائلة بأن النثر قابل لشعر. إنه النثر الشعري، أول مظهر للتمرد ضد القواعد القائمة و الطغيان الشكلي، الذي مهد لمجيء قصيدة النثر. فعبر المجادلات التي نشأت بصدده، تدعمت فكرة الانفصال الضروري بين الشعر و النظم. و يمكن القول أن القرن الثامن عشر قد مكّن –ببطء، وعبر عدة محاولات– من اكتساب المبادئ الأساسية لقصيدة النثر(الاختصار، الإيجاز، كثافة التأثير، و الوحدة العضوية)؛ و بذلك سننتقل من النثر الشعري، الذي ما يزال نثراً، إلى قصيدة النثر، التي هي – قبل كل شيء– "قصيدة". و سياق هذا التحول معقد"[2]. لقد كان المحرّك الفعلي و الدافع الحقيقي لظهور هذا النّوع الأدبي الجديد هو تحقيق المتعة الفنّية التي يرتضيها المتلقي الفرنسي الذي لم يعد يجد هذه المتعة في الشعر المنظوم المعتاد. من هنا كان البحث عن "حركية فنية تشبع المتعة النصية المفقودة"[3]. و بدأ هذا البحث مع ظهور الرومانسية، و في هذا السياق تقول "سوزان برنارSuzanne Bernard ": "تكشف الرومانتيكية الوليدة– في بحثها عن شكل أكثر ملاءمة مع الطموحات الجديدة– عن اتجاهين: فمن ناحية، ثمة ميل ما دائماً ما يتزايد إلى الآداب الأجنبية و خاصة "الأناشيد" و الــ"ليد Lied"، و الأناشيد الغنائية الشعبية، التي تعددت ترجمتها. و ثمة –من ناحية أخرى– رغبةٌ ثورية، يتزايد تحديدها، تتعلق بشكل الشعر و لغته. يقود الاتجاه الأول –عبر الترجمة و التقليد– إلى الأناشيد الغنائية ballades في نثر منغم، و سيقود الثاني إلى تغيير اللغة، والى وضع قبعة حمراء على القاموس القديم، و أيضاً إلى

[1]– محمد العبد، اللغة و الإبداع الأدبي، ط$_2$، دار المعرفة، القاهرة (مصر)، 2007، ص 167.

[2]– سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، تر: راوية صادق، (د،ط)، دار شرقيات للنشر و التوزيع، 1998، ج$_1$، ص 43.

[3]– إيمان ناصر، قصيدة النثر العربية التغاير و الاختلاف، ط$_1$، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت (لبنان)، 2007، ص 30.

تحطيم الأُطر الجامدة للبحر السكندري، في هجمة ظافرة"[1]. فتجديد اللّغة الشعرية، و التمرّد على العروض و القوافي بخلخلة البحر السكندري، و الاعتماد المكثّف على الترجمات، أدى إلى ظهور قصيدة نثرية كنوع أدبي جديد .

فكان أول من قدّم قصيدة نثرية هو المبدع الرومانسي " ألويزيوس برتران Alysuis Bertrant"، وذلك بتأليفه لمجموعته الشعرية (جاسبير الليل Gaspard de la nuit). وقد اجتمعت عدّة مؤثرات عنده من أهمها :

- تأثره بـــ"شاتوبريان" الذي قدّمت أغنياته نماذج من الإيجاز، و التصويرية، و البناء في المقاطع.
- تأثّره بالمجلاّت و الدفاتر التذكارية التي كانت زاخرة بالمقطوعات النثرية الموجزة سواء كانت مترجمة أم لا.
- تأثّره على مستوى الشكل و الإلهام بديوان "لويف فيمار Loéve Veimars" الصادر عام 1825م بعنوان (أناشيد غنائية و أساطير و أغنيات من إنجلترا و اسكتلندا). احتوى هذا الديوان على الأناشيد الغنائية المترجَمة عن اللّغة الاسكتلندية، و على نماذج متميّزة من التكرارات و اللازمات التي تمثّل أحد قوانين النّوع...إلخ[2].

و الحق أن "برتران" ليس الوحيد الذي تأثّر بهذه المؤثرات، فقد كان هناك ميل لدى الرومانسيين إلى الآداب الأجنبية و الترجمات بشكل عام. و بفضل هذه الترجمات تكشّفت حقيقة هامة كانت إلى ذلك الحين غائبة عن الأذهان، هي "أن القافية و الوزن ليسا كل شيء في القصيدة، و أن اختيار الموضوع –والغنائية و الصور و بناء القصيدة –و ما سيسميه "بو" بـــ"وحدة الانطباع"– هي، كلها، عناصر قادرة على إثارة الصدمة الشعرية الغامضة. و بالقطع، فلا يحتاج الأمر إلى تأكيد على حقيقة أن الشكل –في القصيدة– ليس أمراً ثانوياً. بل هو رئيسي"[3]. مع ذلك، فليس في الإمكان رد "كل شيء إلى الخواص الشكليّة للكلمات و الأصوات، إذ يمكن للقصيدة أن تكون منثورة دون أن تهلك. بل إنّ التّرجمات كثيراً ما تنطوي على شاعرية حقيقية تفوق كثيراً ما تحتويه قصائد ناظمي الشّعر، و هذا يجعلها تمارس تأثيراً كبيراً على الحساسية الشّعرية"[4]. و هذا ما يفسّر انصراف المتلقي الفرنسي عن الشعر المنظوم إلى الترجمات.

1– سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج$_1$، ص 61.

2– ينظر: المرجع نفسه، ج$_1$، ص 69، 70.

3– المرجع نفسه، ج$_1$، ص 47.

4– صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، (د،ط)، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة (مصر)، 1998، ص 323.

إن "قصيدة النثر" بدأت "فكرة متمرد""[1]. و استمرت كذلك بعد أن صارت نوعاً أدبياً، حيث ظلّت مستعصية على التجنيس و التقنين لغياب شكل نهائي لها يمكن الركون إليه. فهي دائماً في تشكّل مستمر. كما ظلّت مستعصية على التعريف بموجب ذلك، حتى أن البعض قال بأنّ قصيدة النثر لا تُعرَّف إنما هي موجودة. لكن هذا لا يمنعنا من تحديد بعض ثوابة هذا النّوع الأدبي، و متابعة مسار تطوّره من خلال تتبع بعض الأعمال الإبداعية المتعلّقة بقصيدة النثر[2]. من أبرز الفاعلين في تطوير قصيدة النثر "شارل بودلير Charles Boudlaire" الذي بدأ "بمحاكاة "برتران""[3]. ثم قدّم "مجموعة قصائد نثرية أخرى أكثر جرأة في التشكيل و الرؤيا هي مجموعته الموسومة بسأم باريس أو سوداوية باريس"[4] (Spleen De paris). ثم جاء بعده "جان أرتور رامبو J. Nicolas Arthur Rimbaud" فقدّم قصائد أكثر تطوّراً، فاحتل بذلك مكانة متميّزة و مركزيّة "لأنه أراد –و قد قرن المثالَ بالقاعدة– أن يصبح هو نفسه "سارقَ النّار"، و أن يقدم نموذجاً لقصيدة النثر، مكتمل الأصالةَ في المفهوم و التقنية"[5]. و بتأثير من أعلام قصيدة النثر الفرنسية ظهرت قصائد نثر في عدد من الآداب كان من ضمنها الأدب العربي. فما هي ظروف استقبال هذا النّوع الشعري؟ و هل يمكن اعتباره تطوّرا في القصيدة العربية أو الشعر العربي بشكل عام؟

كان أول ظهور لمصطلح "قصيدة النثر" على صفحات مجلة (شعر) اللبنانية، التي "قدمت مصطلحا جديدا في اللغة و المضمون"[6] للمتلقي العربي. و كان أول من أطلقه "علي أحمد سعيد" أو "أدونيس" نقلاً عن المصطلح الفرنسي Poème en Prose، مبشراً بميلاد هذا النّوع الشعري الجديد في الأدب العربي. كما كان "أول من كتب "قصيدة نثر" استنادا إلى المقاييس الفرنسية هو أنسي الحاج"[7]. وقد عمل كل من "أدونيس" و "أنسي الحاج" على التأسيس النقدي لقصيدة النثر، و إن كان "أنسي الحاج" قد اقتصر دوره على ترديد كلام "أدونيس" المقتبس أساسياً من كتاب (قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن) لــ"سوزان برنار". و مع الوقت تحوّل

1– إيمان ناصر، قصيدة النثر العربية التغاير و الاختلاف، ص 33 .

2– ينظر: سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج1، ص 33، 34.

3– حبيب بوهرور، إشكالية تجنيس قصيدة النثر بين الروافد الأدبية الغربية و تماهيات الحداثة الشعرية العربية، ص 275 .

4– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

5– سوزان برنار، المرجع السابق، ج1، ص 201.

6– ناجي علوش، من قضايا التجديد و الالتزام في الأدب العربي، ص 56.

7– محمد علاء الدين عبد المولى، و هم الحداثة مفهومات قصيدة النّثر نموذجا (دراسة)، (د،ط)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (سوريا)، 2006، ص 324.

نصا "أدونيس" و "أنسي الحاج"(*) إلى ما نيفستو قصيدة النثر العربية، في ظل غياب الترجمة العربية لكتاب "سوزان برنار" في ذلك الحين[1].

و يشير "ناجي علوش" إلى أن "قصيدة النثر" قد ظهرت في وقت مبكر في الأدب العربي، حتى قبل ظهور "قصيدة التفعيلة"، ممثلة في كتابات "جبران خليل جبران"، "مي زيادة ، و "أمين الريحاني"، إلا أنها كانت تفتقر إلى مبرراتها النقدية. و كانت نتيجة ظروف معيّنة عايشها هؤلاء أهمها اطلاعهم على الآداب الأجنبية و تأثرهم الشديد بها. كما أنهم لم يُصدروا مجموعات كاملة في هذا النّوع، فضلّت "قصيدة النثر" غريبة في الأدب العربي حتى بدأت مجلة (شعر) تنشر قصائد نثر و وضعت لها أسسها النقدية[2]. و الأكيد أن "أمين الريحاني" كان قد كتب "شعراً منثوراً" و ليس "قصيدة نثر"، لكنه يبقى تمهيداً طبيعياً لقصيدة النثر، أما "جبران خليل جبران" فإنه –فيما يذكر "نذير العظمة"– كان أول من قرن مصطلح "قصيدة" بمصطلح "نثر" إلا أنه آثر استخدام الصفة بدل المضاف إليه فكان المصطلح هو "القصيدة المنثورة" و ذلك في مقابل "القصيدة المنظومة"، إذ يقول: "و قد ميز جبران في رسالة منه إلى مي زيادة يعود تاريخها إلى (1918) بين القصيدة المنظومة و القصيدة المنثورة فيكون بهذا أول من قرن مصطلح القصيدة بالنثر رغم أنه فضل الموصوف و الصفة «القصيدة المنثورة» على المضاف و المضاف إليه «قصيدة النثر» الذي هو أكثر شيوعا اليوم ... إلا أن صفة النثر ظلت ألصق بما كتبه جبران في «دمعة و ابتسامة» و «العواصف»"[3]. و إن أردنا أن نجد شبيهاً بقصيدة النثر في تراثنا العربي فإننا نجده في "حركة النثر الشعري لدى الصوفيين"[4]، و إن غاب عنها المصطلح و القصدية. و عموماً، فإن "قصيدة النثر" نوع شعريّ فرنسي عرفته مختلف الآداب العالمية بما في ذلك الأدب العربي بفضل عالمية الأدب الفرنسي. و كان أول ظهور لقصيدة نثر عربية على صفحات مجلة (شعر)، و كانت قصيدتا "محمد الماغوط": "حزن في ضوء القمر" و "الخطوات الذهبية" انطلاقة قويّة لهذا النّوع الجديد من الكتابة الشعرية، يقول في هذا الصدد "جابر عصفور": "لم تبدأ مجلة«شعر» أي عدد من أعداد سنتها الأولى بقصيدة نثرية، و ظلت تخص موضع الصدارة بقصيدة التفعيلة، إلى أن عثرت على ما يكسر هذه القاعدة، و يستبدل بقصيدة

---

*– يمكن العودة إلى نص "أنسي الحاج" في مقدمة ديوانه (لن). أنسي الحاج، الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة (مصر)، 2007، ج$_1$، ص (11–26).

1– ينظر: رفعت سلامة، مقدمة كتاب: سوزان برنار، المرجع السابق، ج$_1$، ص 9.

2– ينظر: ناجي علوش، من قضايا التجديد و الالتزام في الأدب العربي، ص 60، 61.

3– نذير العضمة، جبران خليل جبران في ضوء المؤثرات الأجنبية، ص 57.

4– حبيب بوهرور، إشكالية تجنيس قصيدة النثر بين الروافد الأدبية الغربية وتماهيات الحداثة الشعرية العربية، ص 281.

التفعيلة قصيدة النثر التي تستحق الابتداء بها، و بالفعل، كانت قصيدتا الماغوط «حزن في ضوء القمر» و «الخطوات الذهبية» حدثا استثنائيا من حيث الكثافة الشعرية و الجسارة التخييلية اللتان وضعتهما موضع الصدارة عن جدارة في العدد الخامس"[1].

لقد أثارت "قصيدة النثر" إشكالية التأصيل من منظور التعارض مع التراث و التغاير مع الغرب، و لم يعترف بها أغلبية النقاد بوصفها شكلاً فنياً خلاقاً كما فعلوا مع قصيدة التفعيلة. وهو ما تشير إليه "إيمان ناصر" في قولها: "أثارت قصيدة النثر العربية إشكالية التأصيل من منظور التعارض مع التراث و التغاير مع الغرب. ووضعت في صراع عقيم، بل إن جل النقاد لم يعترفوا بها بوصفها شكلاً فنياً خلاقاً كما فعلوا مع قصيدة التفعيلة التي عدّوها مظهراً تجديدياً ... فجوبهت بالتجاهل والاعتراض و النفي خارج الذاكرة الإبداعية و الثقافية"[2]. و كان ممّن رفضوا هذا النّوع مصطلحاً و ماهيةً "أحمد بسام السباعي" الذي علل ذلك بقوله: "...لأنه يفقد العنصر الوحيد الذي يمتاز به الشعر على النثر، و هو الوزن أو الإيقاع. و هذا المصطلح يحمل صورة ضياعه و حيرته، ففيه جمع غريب و غير منطقي بين المتناقضين، أو المتباعدين على الأقل: الشعر و النثر، كما لو قلنا: قصة المسرحية، أو مسرحية القصة، مثلاً"[3]. و قد هاجم شعراء قصيدة التفعيلة و نقادها هذا النّوع الجديد ووجهوا عدّة اتهامات لكتّابها كإفساد اللّغة، الغموض، الخروج على التراث، و الانسياق وراء نزعات مستوردة. و هو موقف غير منطقي و غير عادل، ذلك أنهم لم يجيزوا لغيرهم ما سبق و أن أجازوه لأنفسهم، إذ كسرُهم وثن البحر الخليلي المقدَّس طوال قرون من الزمن، تمهيد منطقي و معقول لتحطيم وثن التفعيلة من المنطلق النظري نفسه. و كما يقول "رفعت سلامة" فإذا كان السابقون قد حطّموا الوثن الأصلي –تحرراً من عبئه– فليس لهم أن يطالبوا أحداً بتقديس أحد أحجاره، و تحويله إلى وثن جديد[4]. فالصراع بين القدماء و المحدثين صراع مألوف و معتاد، لكن ما ليس مألوفاً هو موقف شعراء "التفعيلة" من "قصيدة النثر"، لكونهما ينتميان إلى تيار واحد هو تيار التجديد و الحداثة!. ربما يعود هذا إلى كون قصيدة النثر مرحلة لاحقة و متجاوزة لقصيدة التفعيلة التي كانت تُعتبر تتويجاً لكل محاولات التجديد في القصيدة العربية. و من ثم صعُب على أصحابها الاعتراف بوجود من

---

[1]– جابر عصفور، مقدمة ديوان: محمد الماغوط، حزن في ضوء القمر، (د،ط)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة (مصر)، 2006، ص 15.

[2]– إيمان ناصر، قصيدة النثر العربية التغاير و الاختلاف، ص 14 (المقدمة).

[3]– أحمد بسام السباعي، حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، ص 20.

[4]– ينظر: رفعت سلامة، مقدمة كتاب: سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ص (18 –20).

يتجاوزهم في هذا المجال. هذا إذا اعتُبرَت قصيدة النثر تطوّراً فعلياً للقصيدة العربية و ليس تشويهاً لها.

و تجدر الإشارة إلى أن "قصيدة النثر" استطاعت رغم كل ما قوبلت به من تجاهل و إعراض، أن تفرض وجودها على مستويي الإبداع و التلقي، غير أنها وقعت في أوهام عدّة أهمها "وهم الشكل الأسمى و وهم الإيقاع الداخلي"[1]. فبالنسبة لوهم الشكل الأسمى، فإنّ أصحاب "قصيدة النثر" اعتبروها أرقى ما وصلت إليه القصيدة إذ يقول "أنسي الحاج" مثلا: "في كل شاعر مخترع لغة. و قصيدة النثر هي اللّغة الأخيرة في سلّم طموحه... سوف يظلّ يخترعها"[2]. فهي – في نظره و في نظر غيره– أقصى ما وصل إليه تطوّر القصيدة على مستوى الشكل.

أما بالنسبة لوهم الإيقاع الداخلي، فإنّ "قصيدة النثر" قد لجأت "إلى أدوات النثر «و بخاصة البنيات السردية» لتعويض خسارة الوزن، و ادعت أن التحرر من قيد الأوزان سوف يجنب الشاعر الوقوع في الرتابة و التكرار، فضلاً عن أنه يسمو بالإيقاعات الداخلية، و يسمح باكتشاف تجليات إيقاعية غير تلك التي يوفرها الوزن"[3]. و يرفض "صلاح فضل" مسألة الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر، فيقول عنها: "تلك القصيدة لا توجد بفضل الإيقاع الدَّاخلي و لا تتميّز نتيجة له، فالقصيدة العروضية بدورها مفعمة به، و النثر العادي يتضمنه أيضاً، و من ثمّ فإنّ هذا الإيقاع الداخلي لا يمثّل في أقصى حالاته و فاعليته سبب وجود قصيدة النّثر حتى يكون مجال التّعويض فيها، و مناط التحليل الشّعري لها، إذ إنّه كامن في طبيعة اللغة ذاتها وماثل في أدواتها التعبيرية ... و يتوفر في النثر بدرجات متفاوتة، لكنّه يبلغ ذروته عندما يتجسد في الإيقاع العروضي و الحالات البديعية الفائضة في فضائه. فليس ما تتميّز به قصيدة النثر إذن هو تفعيل الإيقاع الداخلي لتعويض الخارجي... و لكن التوظيف الجمالي الفعّال فيها هو انخفاض درجة الإيقاع المعهود في النظم في محاولة للعثور على آليات للتحفيز الإيقاعي المتغيّر بطريقة غير معيارية، تخص كلّ نص على حدة، بحيث لا يمكن وضع قواعد عامة لها، لأنها تجيء خصيصًا لنسف القواعد و إثبات التغاير... أما فيما يتعلق بالبنية المميزة لقصيدة النثر فلابد أن نلاحظ اعتمادها على الجمع بين الإجراءات المتناقضة؛ أي أنها تعتمد أساساً على فكرة التضاد، و تقوم على قانون التعويض الشعري، إذ إنّها تتألف من ثلاثة عوامل متزامنة تنصب كلّها في بؤرة واحدة لإحداث فاعليتها الجمالية، و هي بالترتيب:

أ– تعطيل الأوزان العروضية المتداولة.

ب– تفعيل أقصى الطّاقات الشعريّة الممكنة.

1– إيمان ناصر، قصيدة النثر العربية التغاير و الاختلاف، ص 77.

2– أنسي الحاج، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 24 (المقدمة).

3– إيمان ناصر، المرجع السابق، ص 79، 80.

ج – إبراز الاختلاف الدّلالي الحادّ"[1].

و إن تعددت المغالطات التي وقع فيها بعض أعلام قصيدة النثر غير أن هذا لم يمنع ظهور نماذج ناجحة في هذا النّوع الشعري الجديد، حققت "جمالية في غموض الدلالة، واتساع الرؤيا، و رقي الحس الشاعري، و تدفق الإيقاعات الداخلية"[2]. يمكن أن نمثّل لقصيدة النثر بقصيدة "محمد الماغوط" التي كان لها دور كبير في بروز هذا النّوع من النظم و اتساع دائرة متذوقيه و هي قصيدة "حزن في ضوء القمر" التي يقول فيها:

أيها الربيعُ المقبلُ من عينها
أيها الكناري المسافرُ في ضوء القمر
خذني إليها
قصيدةَ غرامٍ أو طعنةَ خنجر
فأنا متشرّد و جريح
أحبُّ المطر و أنين الأمواج البعيدة
من أعماق النوم أستيقظ
لأفكر بركبة امرأة شهيةٍ رأيتها ذات يوم
لأعاقرَ الخمرة و أقرضَ الشعر
قل لحبيبتي ليلى
ذاتِ الفم السكران و القدمين الحريريتين
إنني مريضٌ و مشتاقٌ إليها
إنني ألمح آثار أقدام على قلبي.
دمشقُ يا عربةَ السبايا الوردية
و أنا راقدٌ في غرفتي
أكتبُ و أحلم وأرنو إلى الماره
من قلب السماء العاليه
أسمع وجيب لحمك العاري.
عشرون عاماً و نحن ندقّ أبوابك الصلدة
و المطر يتساقط على ثيابنا و أطفالنا
و وجوهنا المختنقة بالسعال الجارح

[1] – صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 315، 316.

[2] – إيمان ناصر، قصيدة النثر العربية التغاير و الاختلاف، ص 106.

تبدو حزينةً كالوداع صفراءَ كالسلّ
و رياحُ البراري الموحشة
تنقلُ نواحنا
إلى الأزقة و باعة الخبز و الجواسيس
و نحن نعدو كالخيول الوحشية على صفحات التاريخ
نبكي و نرتجف
و خلف أقدامنا المعقوفه
تمضي الرياحُ و السنابلُ البرتقالية ...
و افترقنا
و في عينيك الباردتين
تنوح عاصفة من النجوم المهرولة
أيتها العشيقةُ المتغضّنة
ذات الجسد المغطَّى بالسعال و الجواهر
أنتِ لي
هذا الحنين لك يا حقودة !
قبل الرحيل بلحظات ... [1].

و هكذا، أسهمت عالمية الآداب: الفرنسي، الإنجليزي، و الأمريكي في تطوير الأدب العربي و إثرائه بنوعين شعريين جديدين هما: "الشعر الحرّ" و "قصيدة النثر"، مع الاحتفاظ بالفرق دائماً بين الشعر الحرّ في هذه الآداب و الأدب العربي، و أيضاً بين "قصيدة النثر" العربية و "قصيدة النثر الغربية" باستثناء "أنسي الحاج" الذي كتب قصائد نثر فرنسية بلغة عربية.

و يمكن أن نضيف إلى هذه الآداب الثلاثة الأدب الإسباني حيث كان له تأثير كذلك على الشعر العربي لاسيما من خلال شعر "فيديريكو جارثيا لوركا"[*]، و إن كان "الاحتكاك الأدب

[1]– محمد الماغوط، حزن في ضوء القمر، ص 37، 38.

[*]– لقد كان لهذا المبدع الإسباني تأثير كبير على الأدب العربي بمختلف أنواعه الأدبية بما فيها الشعر، فاتخذ هذا التأثير عدّة أشكال منها: تصدير الأعمال الشعرية بأبيات للوركا مثلما فعل "سعدي يوسف" في بعض قصائده، التضمين في داخل النص الشعري مثلما فعل "بدر شاكر السياب" في قصيدته "من رؤيا فوكاى" فيها شعر للوركا و للشاعرة الإنجليزية إيديث سيتويل "E.Sitwell" في قصيدتها "ترنيمة المهد"، و إقتباس بعض الصور و العناصر الفنّية مثل الدم و عرس الدم الذي يتخذ مظاهر عدّة أهمها المظهر السياسي و الوطني مثل قصيدة "محمد عفيفي مطر" "عرس الدم"...إلخ. ينظر: أحمد عبد العزيز، أثر فيدير يكو جارثيا لوركا في الأدب العربي المعاصر، مجلة فصول، القاهرة (مصر) أبريل 1983، مج3، ع3، ص (272– 292).

العربي بالآداب الأوربية كان يتم في أغلب الأحيان عن طريق الأدبين الإنجليزي أو الفرنسي"[1].

و يمكن تلخيص أهم ملامح تطوّر الشعر العربي أو القصيدة العربية بانتقالها إلى مرحلة الترميز و التشكيل الشعري الذي يعمد إلى الإيحاء والأسطورة و التناص و القناع أكثر من اعتماده على الصور المألوفة. هذا بالإضافة إلى أساليب و مستويات فنّية أخرى مثل: أسلوب القص أو الحكاية، و هو أسلوب سردي قصصي بالدرجة أولى، إذ نجد في بعض القصائد المعاصرة عناصر روائية سردية من زمان و مكان و شخصيات و حدث و حوار. و قصيدة النثر و الحواريات إلى جانب تقنيات المونولوج و تيار الوعي و تداخل الأصوات و الكولاج (اللصق) و الفراغات...إلخ[2]. فأغلب هذه التقنيات و الأساليب مستمد من الأدب الغربي بما في ذلك الشعر. و قد أجاد عدد لابأس به استخدامها فقدّموا بذلك قصائدة خالدة. ورغم ذلك، لم يستطع الشعر العربي خلافاً للنّثر العربي أن يصل إلى العالمية ربما يرجع هذا إلى سبب عام كنا قد ذكرناه في موضع سابق هو أن الشعر هو آخر الأنواع الأدبية حظوظاً في العالمية، و سبب خاص هو أن الشعر العربي المعاصر في جزءٍ كبير منه شعرٌ ثوري سياسي، فهو أكثر تعلقاً بالمواضيع الراهنة. و في هذا السياق تقول "سلمى الخضراء الجيوسي": "إن الشعر العربي المعاصر لا يكثر من هذه الخصوصيات الثقافية بل هو أكثر ارتباطا بمواضيع الساعة، باللحظة السياسية الراهنة، بالمصير الجماعي العربي، بوضع العرب في العالم المعاصر. و هو أكثر احتفالا بهذا منه بالموضوع الذي يستقطب النماذج المتكررة في التجربة الإنسانية في كل مكان و زمان: الحياة و الموت، العلاقة الإنسانية من حب و خيانة و غدر و صراع الإنسان للبقاء وحنينه إلى العافية و الشباب و توقه إلى السعادة"[3]. و تشير "سلمى الخضراء الجيوسي" إلى إمكانية ولوج هذا الشعر إلى العالمية مادامت النماذج الجيّدة منه " تشترك مع قضايا العصر في بقية العالم، لاسيما العالم النامي: الثورة على الظلم والدفاع عن الحق و الحرية و الكرامة، و الرغبة في التجدد و مماشاة العصر"[4]. فبإمكان هذا الشعر أن يصل إلى العالمية و العالمية

1- أحمد عبد العزيز، أثر فيدير يكو جارثيا لوركا في الأدب العربي المعاصر، مجلة فصول، ص 272.

2- ينظر: أحمد الزعبي، أسلوبيات القصيدة المعاصرة دراسة في حركة الشعر في حركة الشعر في الأردن و فلسطين (من 1950- 2000)، ط1، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان (الأردن)، 2007، ص (35-41).

3- سلمى الخضراء الجيوسي، المستويات الإنسانية في الشعر العربي المعاصر، ضمن: محمود أمين العالم و آخرون، في قضايا الشعر العربي المعاصر دراسات و شهادات، (د،ط)، المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم، إدارة الثقافة، (تونس)، 1988، ص 97.

4- المرجع نفسه، ص 98.

المؤثِّرة مادمنا لانعدم المواهب الشعرية الفذة التي تستطيع لو شاءت استقطاب الاهتمام العالمي نحوها مثلما استطاع ذلك "طاغور"، و "لوركا" ...إلخ.

و في ختام هذا الفصل نشير إلى أن بحث تأثير عالمية الأدب في تطوّر الأدب بشكل عام و الأدب العربي بشكل خاص مستمرٌ في الباب الثاني المتعلق بتأثير المذاهب الأدبية. فباستثناء بعض الآداب الأوروبية التي شكّلت المذاهب الأدبية، كان تأثير هذه المذاهب في مختلف الآداب – في الغالب– من خلال منجزاتها الأدبية و ليس من خلال مبادئها النظرية.

الباب الثانـي

دور المذاهب الأدبية في تطوّر الأدب
و ظهور أنواعه الأدبيـة

لعبت المذاهب الأدبية على اختلافها دوراً فعالاً و متبايناً في مختلف الآداب العالمية لاسيما الأوروبية منها على اعتبار أن هذه المذاهب هي في مجملها أوروبية المنشأ و التطوّر، و قد "تعاونت الآداب الكبرى العالمية في انتشارها و نموها"[1]. و قد شمل تأثيرها الأنواع الأدبية عامة غير أن درجاته تختلف من مذهب أدبي إلى آخر. و بفضل المذاهب الأدبية تغيّرت ملامح الآداب وعرفت تطوّرا غير مسبوق على كافة الأصعدة.لكن قبل بحث الأثر الذي أحدثته هذه المذاهب في مختلف الآداب،شرقيّها وغربيّها، وتفصيل ملامح هذا الأثر، سنقف عند مصطلح "المذهب" لتبيان المقصود منه.

المذهب "Doctrine" هو "جملة من الخصائص و المبادئ الأخلاقية و الجمالية و الفكريّة تشكّل في مجموعها المتناسق، لدى شعب من الشعوب، أو لدى مجموعة من الشعوب في فترة معّينة من الزمان، تياراً يصبغ النتاج الأدبي و الفني بصبغة غالبة تميّز ذلك النتاج الأدبي عما قبله و ما بعده في سياق التطور"[2]. فهو في حقيقة الأمر " تكوّنٌ جماعيّ لا يقتصر على فردٍ واحد بل يشمل عدداً كبيراً من المبدعين جمعت بينهم ذوقيّة واحدة و أمزجة متشابهة لوقوعهم تحت تأثير مناخ بيئي عامٍ"[3]. كما أن المذهب الأدبي "يمتد و يستتب زمناً يستحكم فيه ثم تعروه عوامل الذبول و الزوال فكما يرتبط نشوؤه منطقياً بظروف معينة، اقتصادية و سياسية و اجتماعية و فكرية و ما إلى ذلك، يؤدي ضعف هذه العوامل إلى ضعفه"[4]. لذا، تعددت المذاهب الأدبية و تمايزت خصائصها فظهر المذهب الرومانسي، المذهب الكلاسيكي، المذهب الواقعي، و المذهب الرمزي...إلخ. كما أن ظهورها لم يكن متزامناً بل بالتدريج، ذلك أن المذهب أياً كان، "لا يأتي فجأة فينسخ ما قبله، و لا يزول فجأة أمام موجة مذهبية جديدة، بل يتكون تدريجياً حيث تتعايش أثار المدرسة السابقة و المدرسة الراهنة، ثم تزول الآثار القديمة رويداً رويداً"[5]. لذا لا يمكن الفصل زمنياً بين المذاهب الأدبية.

وكثيراً ما يخلط الدارسون بين "المذهب" و مصطلحات أخرى كـــ:"الاتجاه Tendance"، "المدرسة école"، و "التيار Le courant"، فنجدهم يستخدمون هذه المصطلحات الأربع في أحيان كثيرة كمترادفات، و في أحيان أخرى يستخدمونها بشكل عشوائي دون مراعاة الفروق الدلالية بينها. فـــ"الاتجاه" هو "عبارة عن تفرّع منهجي داخل منهج أصلي؛ إذ يصحّ أن نعثر عن

[1]- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 297.

[2]- عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 7.

[3]- المرجع نفسه، ص 8.

[4]- محمد عبد المنعم خفاجي، عبقرية الإبداع أسبابه و ظواهره، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية (مصر)، 2002، ص 98.

[5]- عبد الرزاق الأصفر، المرجع السابق، ص 9.

اتجاهات شتى داخل البنيوية، و أخرى داخل الواقعية"[1]. فالواقعية مثلاً مذهب فيه اتجاهات. أما "المدرسة" فهي لا تعني مكان الدرس ذلك أننا عندما نقول مدرسة "الكوفة" أو مدرسة "البصرة"، إنّما نعني بذلك أصحاب هذه المدرسة أو تلك و توجهاتهم الفكرية لا غير، إذ يقول "نسيب النشاوي": "و لا تعني كلمة مدرسة مكان الدرس، فأنت تقول: «مدرسة البصرةالعقلية»، «و مدرسة الكوفة السماعية»، و تريد أصحاب هاتين المدرستين و مذاهبهم الفكرية"[2]. و من ثم، فالمدرسة تعني فكراً موحّد الرّؤى و الأهداف، قائم على الاختلاف عن غيره. و هي تتفق مع "(الجماعة) في تعدد المنضوين تحت لواء كل واحدة، و لكنها تختلف عنها في أن (الجماعة) لا تشدّد على مبدأ توحّد المنطلقات و الأهداف"[3]. أما "التيار" فهو في واقع الأمر "يحيلنا على دلالات زمانية و جغرافية؛ حيث نستحضر مفهومه في عالم التضاريس، لنشير على أنه يدل على المنهج (أو حتى المدرسة) في اتساعه مكانيا، و انتقاله من ناقد في الغرب إلى ناقد في الشرق (مثلا). و تعرضه –بفعل ذلك– إلى بعض التغيرات التي لا تمسّ جوهره كثيرا، تماما كما ينتقل التيار البحري من منطقة إلى أخرى"[4]. و بناءً على هذه التعريفات ندرك خطأ اعتبار هذه المصطلحات (التيار/ الاتجاه/ المدرسة) مرادفات لمصطلح "مذهب". و يمكننا كذلك تحديد العلاقة بينها على هذا النّحو: "المذهب" لاحق "للتيار" و "التيار" لاحق "للمدرسة" و ليس سابقاً لها[5]. و عليه، يكون الانتقال من المدرسة إلى التيار إذا حدث له انتشار مكاني. و التيار إذا وُضِعت له قواعد و قوانين نكون ساعتها أمام مذهب. و قد آثرنا استخدام مصطلح "مذهب" للحديث عن الكلاسيكية و الرومانسية و الرمزية و الواقعية و البر ناسية، التي هي في الأصل غربية. فهل يعني هذا ضمنا أنّ أدبنا العربي لم يعرف هذه المذاهب أو أيّ نوع آخر من المذاهب؟

في الواقع، لم يعرف أدبنا العربي هذه المذاهب الأدبية و "لم يسبق له أن عرف مثل هذه المسمَّيات و لو خطرت عند بعض الشعراء نفحات من الإبداع الفنِّي و الجماليّ قد تنطبق من قريب أو بعيد، عن قصد أو عن غير قصد، يمكن الركون لتــناسقها و انسجامها مع

[1]– يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض بحث في المنهج و اشكالياته، (د،ط)، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، (د،ت)، ص 23.

[2]– نسيب النشاوي، مدخل إلى المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر –الاتباعية–الرومانسية–الواقعية–الواقعية– الرمزية، (د،ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون (الجزائر)، 1984، ص 12.

[3]– يوسف وغليسي، المرجع السابق، ص 22.

[4]– المرجع نفسه، ص 23.

[5]– ينظر: نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر شعراء رابطة "الإبداع" الثقافية (نموذجا)، ط1، رابطة الإبداع الثقافية الوطنية، 2003، ص 58، 59.

معطيات"[1] هذه المذاهب. لكن هذا الأمر لا يعني أن هذا الأدب لم يعرف أيّ نوع من المذاهب، بل على العكس تماماً، حيث شَهِد الشعر العربي[*] قديماً رغم التقليد الذي طغى عليه ما يعرف بمذهب "البديع" الذي أُعتبر "أبو تمام" ممثلاً له. هذا المذهب الذي بدأت بوادره الأولى عند "مسلم بن الوليد" و "بشار بن برد" و أمثالهما ممّن حاولوا التجديد في صياغة الشعر العربي بعد طغيان التقليد عليه. و قد ألَّف "عبد الله بن المعتز" كتابه (البديع) جمع و حلّل فيه مختلف الوسائل اللّغوية التي استخدمها و أكثر منها المجدّدون. كما برزت محاولات مذهبية واعية كمحاولة "أبي نواس" في الخروج عن تقاليد القصيدة لاسيما في قصائد المدح، إذ أراد إحلال وصف الخمرة و التغني بنشوتها محلّ الاستهلال بوصف الطلل و الناقة و الرّحلة إلى الممدوح. لكنّ هذه المحاولة باءت بالفشل، وما ذلك إلى لأنّ "أبا نواس" نفسه قد اضطر إلى الخضوع للتقاليد الشعرية المتوارثة في المدائح[2]. أما في العصر الحديث، فقد كان للأدب العربي كلاسيكيته الخاصة التي تختلف كلّ الاختلاف عن الكلاسيكية الغربية. فهو مثّل" كل الآداب في العالم يحوي آثاراً نموذجية تحتذّى"[3]. و من ثم أُعتُبر كل ارتداد إلى الآداب القديمة و محاولة النّسج على منوالها إبداعاً كلاسيكياً. فكل الآداب دون استثناء لديها كلاسيكيتها الخاصة. و بالإضافة إلى الكلاسيكية العربية، فقد عرف الأدب العربي بعض ملامح المذاهب الأخرى كالواقعية و السريالية و غيرهما على نحو ما سنفصله في حينه.

و يستند كل مذهب من المذاهب الأدبية الكبرى الثلاثة: الكلاسيكية، الرومانسية، و الواقعية إلى "نظرية أدبية" محدّدة. و في هذا الشأن يقول "عبد المنعم تلمية" و إن كان يسميها مدارس أدبية و ليس مذاهب: " المدارس الأدبية ثلاث: كلاسيكية، و رومانسية، و واقعية ... و ماعدا هذه المدارس الثلاث فتيارات و اتجاهات. و تستند كل مدرسة أدبية – من جهة فلسفة الفن– إلى نظرية بعينها: تستند المدرسة الكلاسيكية إلى (نظرية المحاكاة)، و تستند المدرسة الرومانسية إلى (نظرية التعبير)، و تستند المدرسة الواقعية إلى (نظرية الانعكاس)"[4]. و من خلال هذا

---

[1]– شفيق البقاعي، أدب عصر النهضة، ص 204.

[*]– لقد كان الشعر ديوان العرب مع ذلك لم يفكروا في أمر المذاهب الأدبية السالفة الذكر، بل "أتى النقاد يقلبون الظهور على البطون للوصول إلى مالم يقصده الشاعر أحيانا. ثم راحوا يفصلون و يقسمون الشعراء إلى مدارس و تيارات و تسميات فتباينت عند ذلك الآراء في طبيعة الشعر و مدى انتسابه إلى تلك المذاهب". يوسف عيد، المدارس الأدبية و مذاهبها، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت (لبنان)، 1994، ج1، ص 44.

[2]– ينظر: محمد مندور، الأدب و مذاهبه، (د،ط)، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة (مصر)، 2004، ص (38–41).

[3]– Encyclopedia Universalis ,éditeur a Paris ,france ,1968 ,Volume 4 P596

[4]– عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ص 173.

الباب سندرس تأثير هذه المذاهب بالإضافة إلى تأثير المذهب الرمزي في الأدبين العربي و الغربي.

الفصل الأول

دور المذهب الكلاسيكي في تطوّر الأدب

1- الكلاسيكية: المفهوم، النشأة، و الخصائص.

2- أثر المذهب الكلاسيكي في الأدب الغربي.

3- أثر المذهب الكلاسيكي في الأدب العربي.

يعتبر المذهب الكلاسيكي أول مذهب أدبي، ظهر في العصر الحديث في الأدب الفرنسي و أحدث فيه تغييرا معتبرا، ثم امتد تأثيره إلى باقي الآداب.

1- الكلاسيكية: المفهوم، النشأة، و الخصائص:

إنّ مصطلح "كلاسيكي Classique" من أصل لاتيني "Classicus ". و هو مصطلح مشتق من لفظ "كلاس Classe " الذي يعني الصنف أو الصف . كان هذا المصطلح يطلق على الذي يستحق أن يكون مثالاً يُحتذى و تكون أعماله تدرس في الصفوف مثل آثار الكتّاب القدماء (أي كل ما هو يونانيّ لاتينيّ جيّد)[1]. ثم تطوّرت دلالة المصطلح لتدل على مذهب معين، أو أسلوب، أو مدرسة لها سمات شاملة، لكنّها مع ذلك لا تمانع في وجود اختلافات و تنوعات في داخلها. لم يظهر مصطلح "كلاسيكي Classique" إلا في القرن التاسع عشر في إيطاليا أي عام 1818م ثم انتشر في باقي الدول الأوروبية. أما في مجال الممارسة، فقد كان الاتجاه موجوداً منذ القرن السادس عشر. و الأرجح قبل ذلك لكن دون توظيف مصطلح "كلاسيكي". و يعتبر المذهب الكلاسيكي أوّل مذهب أدبي نشأ في أوروبا، حيث نشأ بعد حركة البحث العلمي، قوامه بعث الآداب اليونانية و اللاتينية القديمة و محاولة محاكاتها لما حوته من خصائص فنّية و قيّم إنسانية. و الكلاسيكية هي التعبير عن العواطف الخالدة و الأفكار العالية بأسلوب فني متقن و مبتعد عن كلّ ما هو غريزي و غير منضبط بقواعد و قوانين[2].

لم يظهر المذهب الكلاسيكي بصورة مفاجئة بل توفرت له عدّة معطيات أفاض في الحديث عنها كثير من النقاد و الدارسين. نكتفي في هذا المقام بالإشارة إلى أنه "كانت وحدة فرنسا الأخلاقية و السياسية في القرن السابع عشر، تطلب نظيراً لها في حقل الفن. فشعر الجميع بالحاجة الملحة إلى مذهب متين، صالح لجميع الأنواع الأدبية، و لجميع الطباع، إلى شمول في الفن"[3]. و قد مرّ هذا المذهب بثلاثة أدوار، أولها "دور النشوء الذي ينتهي بابتداء الحكم الفعلي لـــلويس الرابع عشر"[4] louis XI. كان من نوابغه أعضاء جماعة "البلياد" كـــ"رونسار" و "باسكال". و كنا قد أشرنا إلى إسهام هذه الجماعة في تكوين هذا المذهب[*]. و لقد سبق الايطاليون الفرنسيين في الاطلاع على كتاب (فن الشعر) لـ"أرسطو" بعد أن تُرجِم إلى اللاتينية عام 1498م . ثم عكف الفرنسيون على دراسة ما جمعه الايطاليون خلال القرن السادس عشر.

1- Voir: Le Petite Robert, P323

2- ينظر: عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 10.

3- فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص 38.

4- حسيب الحلوى، الأدب الفرنسي في عصره الذهبي، ط$_2$، لا مطبعة، حلب (سوريا)، 1956، ج$_1$، ص 12.

*- الباب الأول، الفصل الثاني، ص 82.

فعملوا على تنسيق و تنظيم و استخراج المبادئ الكبرى و توضيحها كما اقترحوا وجهات نظر جديدة. و من ثم تمكنوا في مدى ثلاثين عاماً تقريباً (1630–1660م) من تكوين هيكل مذهب متجانس هو المذهب الكلاسيكي[1]. أما الدور الثاني، دور المجد و العظمة فيمتد بين عامي (1661–1690م) و فيه ظهرت روائع كلّ من "بيار كورني P. corni"، و "جان راسين J. Racine"، و "جان باتست موليير J. P. Molière". أما الدور الثالث، دور الانتقال، فيمتد بين عامي (1690–1715م). ظهر فيه جيل جديد من المبدعين أمثال "لابروبير La bruyére" و "سان سيمون S. Simone" و غيرهما ممّن دعوا إلى أفكار و مثل جديدة[2].

و هكذا، نشأ هذا المذهب في فرنسا و منها انتقل إلى مختلف الدول الأوروبية كإيطاليا، ألمانيا، إنجلترا، و روسيا و غيرها، إلا أن الكلاسيكية في هذه الدول" تشير إلى كيانات مستقلة من الأدب: الأدب الفرنسي في القرن السابع عشر، و الأدب الإنجليزي في أواخر القرن السابع عشر و أوائل القرن الثامن عشر، و الأدب الألماني في السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر. و هذه الآداب تختلف اختلافا واسعا في مادتها و شكلها و في حقها من الموثوقية و العظمة. و حتى في علاقتها بالعصور القديمة"[3]. و رغم أن الكلاسيكية كمذهب أدبي قامت على محاكاة الآداب اليونانية و الرومانية القديمة، إلا أنها استطاعت أن تصوغ لنفسها جملة من المبادئ، كان من أبرزها:

– *تقليد القدماء*، الذي يُعتبر أقدم مبادئ المذهب الكلاسيكي على الإطلاق، كان الدافع وراء هذا المبدأ هو الإعجاب بالكمال الفنِّي. و بواسطته استطاع القرن السابع عشر أن يكون امتداداً و استمراراً للقرن السادس عشر. و لولاه لما تمكّن أكثر الشعراء موهبة حتى لو كانوا على علم بأفضل طُرُق التأليف من منح مؤلفاتهم هذا الكمال الفنِّي. و هو مبدأ يعود في أصله إلى "رونسار".

– *العقل*، و هو ما يعارض الخيال و لعبة الإلهام الحرّة، و تحت لوائه ينتظم كل الذين يناضلون في سبيل شعر جيّد. يعمل العقل على حصر الخيال الشخصي إن لم نقل في كبح جماحه– فهو "الحس الجيّد"، و هو "الحكَم". و الشاعر يكتب فقط للنخبة، لهذا الجمهور المحدَّد من "الناس الشرفاء" الذين يقدِّرون وحدهم استحقاقات الفنان الحقيقية.

– *قاعدة الوحدات الثلاث*: وحدة العمل، وحدة الزمن، و وحدة المكان. و إلى هذه الوحدات نضيف وحدة "اللّهجة". و قد أصبح الفصل بين الأنواع الأدبية مفروضاً تماماً، بحيث فُرِض التمييز بينها بين عامي (1640–1660م)، و من ثم أصبح كل نوع أدبي مسيَّجاً، لا يسمح

[1]– ينظر: فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص (39– 42).

[2]–ينظر: حسيب الحلوى، الأدب الفرنسي في عصره الذهبي، ج1، ص 12.

[3]– رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص 204.

بتداخله مع غيره من الأنواع الأدبية الأخرى. و مادام لكل نوع أدبي قواعده الخاصة و المحدَّدة فالأمر يتعلق هنا بضرورة منطقية لها صلّة بالتمييز و الدّقة في العمل الفني و ليس بقاعدة موروثة عند الأقدمين.

– *القاعدة الأخلاقية*، فالجمال في نظر مشرعي هذا المذهب لا يُدرَك إلا إذا كانت له غاية أخلاقية. و يرى معظم النقاد وجوب أن يكون للعمل الفني "مغزى أخلاقي" ذلك أن الشاعر مسؤول عن التأثير الأخلاقي لعمله و ليس بإمكانه إهمال هذه الناحية. كما تكشف لنا مؤلفات القدامى عن رغبتها الملّحة في التعليم.

– *مبدأ المعقول و الممكن*، و المعقول ليس هو الواقعي و لا ما كان ممكن الحدوث، بل ما يعتقد أن حدوثه ممكن[1].

2- أثر المذهب الكلاسيكي في الأدب الغربي:

لقد طبعت الكلاسيكية الأدب الغربي بمجموعة من الخصائص العامة نذكر منها بالإضافة إلى العقلانية و المغزى الأخلاقي، الإتقان الفنِّي بحيث لا مجال للخروج عن القواعد المذكورة سابقاً. كما على المبدِّع إتقان فنّه و ذلك بالميران الطويل و الاطلاع الدؤوب مادام فنّه قائماً على تقليد القدامى[*]، شريطة الحفاظ على البساطة و عدم التكلّف. و الأدب الكلاسيكي هو أدب إنساني، فالملهاة و الشعر الغنائي و التعليمي و غيرها من الأجناس الأدبية اهتمت كلّها بالعواطف المشتركة و الأخلاق العامة و نأت عن الحالات الشديدة الخصوصية أو النّادرة. و قد حرِص كُتَّاب الأدب الكلاسيكي كلّ الحرص على إرضاء فئة محدَّدة من المجتمع في الغالب، تتميز بالمال و السلطة و المستوى الرفيع. كما أن هؤلاء الكتّاب يتبعون النهج التعليمي أو الدرامي فلا يعبرون عن آرائهم و مشاعرهم بشكل مباشر فتبدو الذات بموجب ذلك و كأنها غائبة. و يُعبَر في الأدب الكلاسيكي بصورة كاملة باللّغة المحلية. هذه اللّغة التي أصبحت لغة غنية، متحررة، قادرة على التعبير عن كل المقاصد. و هي لغة تتنوع و تختلف من كاتب لآخر بحيث تبقى لكلّ مبدِّع شخصيته الخاصة. أما الأسلوب فكانت له صفات عامة مشتركة تتمثل في

---

[1]– ينظر: فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص (44–63).

[*]– ينبغي للكاتب في ظل الكلاسيكية أن يكون ذا ثقافة واسعة بموجب تقليده للقدامى، لأن الكلاسيكية هي في الأساس أدب المحاكاة، و تقليده لا يقتصر على تقليد اليونانيين و اللاتينيين، بل يتعداه إلى آداب أخرى كالأدب الإسباني مثلا. فــ"كورني" مثلاً استقى مسرحيته (السيد) من هذا الأدب، و لكنه لم يقلده تقليداً أعمى، فالسيد الفرنسي يتمتع بالنبل و الأنفة و هو مثال الفارس الشجاع المهذّب، في حين، السيد الإسباني غضوب، و عنيف. و المسرحية الفرنسية تتكون من خمسة فصول محصورة كلها في يوم واحد ، بينما تتكون المسرحية الاسبانية من ثلاثة فصول استغرقت في مجملها عدَّة شهور. ينظر: يوسف عيد، المدارس الأدبية و مذاهبها، ج1، ص 18، 19.

التخلّص من النّحو اللاتيني و التحلي بالوضوح و البساطة، و مع احتفاظه في التراجيديا و الخطابة و المراثي بأبَّهة تتخللها بعض المقاطع البسيطة. و حتى في الأجناس الأدبية الأخرى بقي الأسلوب حريصاً على الحوار المهذَّب و لم ينزل إلى المستوى العامي[1]. و عموما " سيكون كلاسيكياً كل نتاج ضخم و رائع، شرط أن يحتمل اختبار السنين ؛ بالإضافة لكل نتاج يظهر ميزة جمالية واضحة و مثبتة بحكم القرون"[2].

و رغم امتداد تأثير الكلاسيكية إلى مختلف الآداب الغربية إلا أنّ هذا التأثير كان متبايناً فيها. فالكلاسيكية أساساً خُلِدَت بشكل عام بفضل الكلاسيكية الفرنسية التي خلَّفت روائع أدبية خالدة تجسدت في أغلبها في النتاج المسرحي للأدباء الفرنسيين الثلاثة (كورني/ راسين/ موليير). أما من ناحية مصادر الأدباء الكلاسيكيين، فكانت " الكلاسيكيتين الفرنسية و الإنجليزية أقرب إلى الأصول اللاتينية من الكلاسيكية الألمانية التي هي أقرب إلى الأصول اليونانية بشكل واع لا جدال فيه"[3]. و عموماً فقد تعددت مصادر الكلاسيكيين و لم تقتصر على نتاج اليونانيين أو الرومانيين. أما من ناحية اللّغة، فإنّ "اللّغة الكلاسيكية فقيرة (لم يستعمل راسين سوى ألف أو ألفين من الكلمات)، و دقيقة من حيث خصائص المفردات، و الاهتمام بتراكيب الجمل"[4].

و لقد تباين أثر المذهب الكلاسيكي في الأجناس الأدبية، فبالنظر إلى مبادئ هذا المذهب المذكورة آنفاً، كان من البديهي أن يتجه اهتمامه نحو الأدب الموضوعي المتمثل بشكل خاص في القصة و المسرحية. و "لما كان اليونان القدماء و الرومان لم يتركوا قصصا بينما تركوا مسرحيات، فقد توفر الكلاسيكيون على الفن المسرحي الذي أخذوا يكتبونه شعرا، و إن كانوا قد استقلوا به عن غيره من الفنون كالموسيقى و الرقص و الغناء، ليركزوا اهتمامهم على عناصر الدراما من حوار و حركة و صراع و شخصيات"[5]. ففي ظل الكلاسيكية انفصل فن التمثيل القائم على الحوار عن الغناء، و أصبحت المسرحيات الغنائية منفصلة عن الأدب. و هو ما يمكن اعتباره تطوّراً أولياً، ستتلوه تطورات أخرى تحت تأثير مذاهب أخرى.

و عن تطوّر المسرحية و أشكال هذا التطوّر في ظل المذهب الكلاسيكي يقول "محمد مندور" موضحاً: "انفصل فن التمثيل القائم على الحوار عن الغناء، و إن ظلت المسرحية الجدية و الهزلية تنظم شعرا... فإن التطور النهائي قد انتهى إلى الفصل بين المسرحيات الغنائية و المسرحيات التمثيلية فصلا نهائيا، حتى أصبحت المسرحيات الغنائية الموسيقية كالأوبرا،

1- ينظر: عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص (19-22).

2- يوسف عيد، المدارس الأدبية و مذاهبها، ج$_1$، ص 16.

3- رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص 205.

4- يوسف عيد، المرجع السابق، ج$_1$، ص 26.

5- محمد مندور، الأدب و مذاهبه، ص 50، 51.

و الأوبرا كوميك و الأوبريت- لا تدخل الآن في الأدب و تاريخه، و إنما تدخل في الموسيقى و تاريخها، باعتبار أن العنصر الموسيقي هو الذي يطغى عليها و يعطيها كل قيمتها الفنية، بينما يضمن فيها الحوار و تضمر قيمة التمثيل و تصبح قيمتها ثانوية، إلى حد أن نرى الكثير من المشاهدين يستمعون إلى أوبرا أو أوبريت مكتوبة بلغة لا يعرفونها. و مع ذلك لا يكادون يفقدون شيئا من المتعة الفنية المنبعثة عنها"[1]. كان من أبرز الكُتّاب الكلاسيكيين في مجال المسرح: "كورني"، "راسين"، و "موليير" من الكُتّاب الفرنسيين. فبينما برع "راسين" في المأساة، برع "موليير" في الملهاة. أما "كورني" فقد اتجه في البداية إلى الكوميديا، فكانت أولى ملاهيه (ميليت) ثم التفت إلى المأساة فكتب (ميديا) و (السيد) التي لقيت نجاحاً باهراً ثم ألّف (هوراس) و (سينا) و (بوليوت) و (بومبي) و (أوديب). و بالنسبة إلى "راسين" فقد تعلّم في صباه اللّغتين: اللاتينية و اليونانية، فكتب (أندروماك) و (بريتانيكوس) و (بيرينيس) و (متريدات) و (فيدر) و (أتالي) و (أستر). أما "موليير" فكان من أبرز مسرحياته:(المتحذلقات)، (النساء العالمات)، (دون جوان)، (كاره البشر)، (البخيل)، (ترتوف)، (البرجوازي النبيل)، و (مريض الوهم). كان جمهور "موليير" من كل فئات المجتمع. وكان يهدف من خلال إبداعه المسرحي المكتوب شعراً و نثراً إلى الإمتاع مع تقويم النفس البشرية عن طريق الإضحاك[2]. فبفضل نتاج هؤلاء الثلاثة المسرحي و غيرهم خُلِدَت الكلاسيكية.

و يُعتبر "راسين" ممثل الكلاسيكية الأول "فعلى يديه استقرت قواعدها، و هي تدين لمآسيه أكثر مما يدين لتعاليم (بوالو) لأن الأدباء و القراء و النظارة رأوها مطبقة بدقة عجيبة: في بساطتها من حيث الموضوع و الشخصيات، و خلوها من الحوادث الكثيرة و اللّون المحلي، و اهتمامها بالفكرة و تحليل الأهواء، حتى لقد أجمع النقاد على أن راسين قد بلغ حد الكمال"[3]. و على الرغم من أن أدباء القرن الثامن عشر بما فيهم "فولتير" قد احتفظوا بإجلالهم للمأساة الكلاسيكية، و دافعوا عنها، إلا أنه -أي "فولتير"- كان في مقدمة الذين بادروا إلى إحداث تعديلات معتبرة على تلك القوانين و المبادئ الكلاسيكية. فكان من بين التعديلات التي ارتآها أن يحتل التمثيل و الحركة المكانة الأولى في المأساة. و إذا كان لا مناص من وجود عُقَد ثانوية و قصص استطرادية لإثراء موضوع بسيط فقير في ذاته فلا بد أن تكون في شكل حوادث و ليس في شكل أخبار تلقى. و توسّع "فولتير" في إطار المأساة فتطرق إلى موضوعات متنوعة و اقتبس من الأدبين الإغريقي و الروماني ، كما اقتبس من تاريخ فرنسا و من غيرها من الأمم. و قد رأى "فولتير" ضرورة أن يكون للمأساة رسالة كالإنسانية الصادقة، التسامح السياسي،

[1]- محمد مندور، الأدب و مذاهبه، ص 32.

[2]- ينظر: عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص (30-37).

[3]- عمر الدسوقي، المسرحية، ص 106.

و الإحسان العالمي...إلخ. و مع أنه قد أجرى هذه التعديلات و أخرى على المأساة الكلاسيكية، إلا أنّه ظلّ مخلصاً لقواعدها العامة، مدافعاً عنها ضد التيارات الجديدة المناوئة. و هو ما يؤكّد تجذّر المأساة الكلاسيكية في التربة الفرنسية. فرغم اتصال الفرنسيين بالآداب العالمية الحديثة لاسيما الأدبين: الألماني و الإنجليزي و إعجابهم الفائق بعبقرية "شكسبير" و رغبتهم الملحة في التجديد، بقيت للمأساة الكلاسيكية عظمتها، و أثبت الأدب الفرنسي إخلاصه لها حتى أواخر القرن التاسع عشر. و ما ذلك، إلا لعظمة النماذج الأدبية التي مثلتها و لأنها بدأت فرنسية خالصة. فالوفاء للكلاسيكية –فيما يرى "عمر دسوقي"– هو وفاء للعقلية الفرنسية و للأدب الفرنسي. فهذا العامل الوطني كان من الأسباب القويّة المدعمة لمركزها و لبقائها. و هو السبب أيضاً الذي دفع عقلية متحررة مثل "فولتير" للتنكر لكاتب بعظمة "شكسبير" بعد أن أعجب به[1] و روج له في فرنسا.

و قد تجاوز تأثير المذهب الكلاسيكي الأدب الفرنسي إلى مختلف الآداب الأوروبية و الغربية بشكل عام. و قد أنكر بعض الأدباء و المفكرين على هذا المذهب حصره للفن المسرحي في المأساة المفجعة و الملهاة المقهقهة، فوُجِد بموجب ذلك نوعين جديدين من المسرحيات هما:

– *الدراما الدامعة* Drama Larmoyant، و هي الدراما التي لا تُثير حزناً شديداً، و لا فزعاً مفجعاً، بل تكتفي بإثارة الأسى. بمعنى أن العين قد تغرورق منها لكن الأمر لا يصل حدّ النواح.

– *الماريفودية* Marivoudage، نسبة إلى "ماريفود"، و هي تقوم على الدعابة المهذبة و العبث اللطيف الخالي من كل إسفاف أو مرارة أو رغبة في النقد و التوجيه. كما أنها تثير الابتسام لكنها لا تشق الأشداق. لكن هذا النّوع من التجديد لم يستطع أن يفرض وجوده و استمراره، و لا حتى منافسة المأساة و الملهاة. و مرد ذلك، أن أغلبية الجماهير كانت لا تزال تُفضِل الانفعالات القوية أو الضحك الصريح. أما هذين النّوعين الجديدين فإنّهما على الأرجح لا يلائمان إلا بعض الفئات المرهفة أو ذات الطباع الوقورة الشديدة الاتزان[2] و التي بلا أدنى شك تمثّل الأقلية.

و هكذا، يظهر أن أثر المذهب الكلاسيكي كان كبيراً و فعالاً في تطوير "المسرحية"، و في إثراء الآداب الغربية بنماذج أدبية كلاسيكية وصلت حدّ العالمية. و مادام الأمر هكذا، فماذا عن أثر هذا المذهب في باقي الأجناس الأدبية ؟ الواقع أن أثره كان ضعيفاً و محدوداً جداً، فبالنسبة للشعر، فقد حدث أن "ضعف الشعر الغنائي، و أمحت الذاتية تحت سلطان المجتمع

---

[1]– ينظر: عمر الدسوقي، المسرحية، ص (114– 117).

[2]– ينظر: محمد مندور، الأدب و مذاهبه، ص (54–56).

الأرستقراطي"[1]. و علّة ذلك أن هذا النّوع من الشعر "ضاع معظمه –و بخاصة القديم منه– و هو أجوده. و أغلب ما وصل إلينا منه يرجع إلى عصر الإسكندرية، و هو عصر كانت الصنعة و التقليد قد غلبا عليه، و أفقداه قيمته الإنسانية و الجمالية بحيث أصبح غير جدير بالمحاكاة و الاحتذاء. و إذا كان قد وصلنا الكثير من شعر الرومان الغنائي، فإنه هو الآخر تغلب عليه الصنعة، و لا يرتفع إلى مستوى ما وصل إلينا من بقايا الشعر الغنائي اليوناني القديم"[2]. و مادام تقليد القدامى سواء كانوا يونانيين أو رومانيين أو حتى لاتينيين من أبرز مبادئ المذهب الكلاسيكي، و مادام معظم نتاج هؤلاء قد ضاع، فهذا يفضي بالضرورة إلى نتيجة واحدة وحتمية ألا و هي ضعف الشعر الغنائي الكلاسيكي.

ففي إنجلترا مثلاً، انحط الشعر إلى أبعد حدٍّ في ظلّ الكلاسيكية. و قد كان ممّن سعوا إلى توجيه الشعر وجهه كلاسيكية من الأدباء الإنجليز "جون دريدن John dryden" الذي أراد توجيه الشعر إلى الصحة في الأداء و التعبير، ووضوح المعنى. و جاء من بعده كلّ من: "ولش Walsh" و"بوب Bob" الذي تزّعم المذهب الكلاسيكي في بلده. ففي ظلّ هذا المذهب جنح الشعر إلى الارستقراطية، فابتعد عن كل ما هو وضيع، وَوُجِد ما يسمى بالمعجم الشعري و هو مجموعة من العبارات و الكلمات التي رآها الشعراء أنسب للشعر من غيرها، و على كل شاعر أن يختار ما يريد منها ليعبِّر عن فكرة أو خيال أو صورة. و بناءً عليه، جاءت صورهم متشابهة و خيالهم محدوداً بهذه القوالب و الصيغ اللّغوية، ممّا أدى إلى انحطاط الشعر على يد مدرسة "بوب". هذه المدرسة التي قلَّدت الكلاسيكية الفرنسية في بعض مظاهر الشعر و لم تقلدها في الاهتمام بالمأساة و الملهاة، ممّا أدى إلى انحطاط الأولى و تراجع الثانية. و مرد ذلك –فيما يرى "عمر الدسوقي"– أن قواعد المذهب الكلاسيكي (الدقّة ، النظام، الوضوح، اتباع المنطق، ...إلخ) لا تلائم العقلية و الطبيعة الإنجليزية في الشعر، و إنمّا تلائم الطبيعة الفرنسية. و من ثم فإن "بوب" و أتباعه قد عانوا في تكييف أنفسهم لتلائم هذا المظهر الكلاسيكي و شغلوا به عن كل ما عداه. كما أن عصرهم كان غنياً بالمسرحيات الجيّدة، يكفي أن نشير هنا إلى وجود مسرحيات شكسبير[3].

و رغم هذا التأثير الواضح للمذهب الكلاسيكي في هؤلاء الأدباء الإنجليز غير أن الملاحظ هو أنهم لم يُلقِبوا أنفسهم بالكلاسيكيين. و هو ما يؤكِّده "رينيه ويليك" بقوله: "لم يدع الكلاسيكيون أو النيوكلاسيكيون الإنجليز أنفسهم بهذا الاسم، بل تكلموا في أحسن الأحوال عن تقليد القدماء، أو عن إتباع القواعد أو ما أشبه. و عندما اضمحلت شهرتهم في أوائل القرن التاسع عشر

[1]– يوسف عيد، المدارس الأدبية و مذاهبها، ج$_1$، ص 20.

[2]– محمد مندور، الأدب و مذاهبه، ص 47 ، 48 .

[3]– ينظر: عمر الدسوقي، المسرحية، ص (118–121).

اعتُبِروا من مخلفات عصر مضى، أُطلق على ذلك العصر اسم «العصر الأوغسطي» أو «عصر بوب» أو «عصر الملك آن»، ولكن ليس عصر الكلاسيكية"[1].

أما بخصوص الملحمة، فإنّ محاولات جادة سعت لإحيائها كان من بينها محاولة الشاعر الفرنسي عضو جماعة "البلياد" "رونسار" في أوائل عصر النهضة، بحيث "كتب ملحمته الفرنسياد و لم يكملها"[2] و لم تنجح الملحمة لأن عصر الملاحم كان قد ولى على ما يبدو، لاسيما و أن العقلية الحديثة لم تعد تؤمن بعالم الخوارق التي تزخر به الملاحم. و على كل حال ، فإن كانت الملحمة قد انقرضت، فإن نوعاً أدبياً جديداً قد ظهر في العصر الحديث عوّضها، إنّه "الرّواية".

بناءً على كل ما سبق، يمكن القول أن المذهب الكلاسيكي كان له تأثيره الفعّال في الأدب الفرنسي، و تأثير أقل في باقي الآداب الغربية لعدّة اعتبارات في مقدمتها أن هذه الآداب لا تتمثل المذاهب الأدبية بشكل حرفي بل تأخذ منها ما يناسبها. كما أن أثر هذا المذهب ظهر بشكل بارز في الفن المسرحي حيث عرفت المسرحية تطوّراً ملحوظاً، و برز من أعلامها: "راسين"، "موليير"، و "كورني" في فرنسا، و في ألمانيا "شيلر" الذي يعتبر "أكبر كاتب مسرحي في الكلاسيكية الألمانية"[3] و غيرهم. و بفضل هؤلاء الكُتّاب خُلِّدت الكلاسيكية كمذهب أدبي. أما ما يتعلق بباقي الأجناس الأدبية، فإن هذا المذهب قد أهملها لاسيما الملحمة.

3- أثر المذهب الكلاسيكي في الأدب العربي:

كثيرون أولائك الذين بحثوا طبيعة الشعر العربي القديم و درجة ميله إلى إحدى المذهبين: الكلاسيكي أو الرومانسي، لكن هذا الشعر في واقع الأمر لم يُنظم وفق أيّ منهما، و هو ما يؤكده "إيليا الحاوي" بقوله: "تباينت آراء النقاد في طبيعة الشعر العربي و مدى انتسابه إلى كل من المذهب الرومنسي و الكلاسيكي. ...و الحقيقة أن الشعر العربي لم ينظم قط على هذه المناهج، و هو يقع حينا في هذا الباب و حين آخر في الباب الآخر، وفق ما يخطر للشاعر من طبعه و ثقافته و طبيعة تجربته و عصره. فالشعر العربي هو كلاسيكي رومنسي، في آن معا، و في مواضع و مواقع متباينة، حسب ما يتفق"[4]. و عن ملامح كلاسيكية هذا الشعر – و هو ما يهمنا في هذا المقام- يقول "فايز ترحيني": "التقليد و الاتباع[*] في الشعر الجاهلي لم يقتصر على بنية القصيدة و قواعدها، بل تخطاه إلى موضوعات أضحت تقليدية مكررة، وإلى معانٍ لاصقة

1- رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص 183، 184.

2- عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ، ص 28.

3- جان فرنسوا إنجيلوز، الأدب الألماني، تر: هنري زغيب، ط1، منشورات عويدات، بيروت – باريس، 1980، ص 53.

4- إيليا الحاوي، الكلاسيكية في الشعر الغربي و العربي، ط2، دار الثقافة، بيروت (لبنان)، 1983، ص 151.

*- يستعمل بعض الباحثين –ربما التماساً منهم للدّقة- مصطلح "الاتباعية" كمقابل عربي للمصطلح الغربي =

بكل موضوع و ملازمة له. وبذلك حدّدت، تقريباً، التشابيه و الكنايات و المشاهد الحسية و التجسيديّة... و بتعبير آخر فإن كلاسيكية مضمرة كانت تطبع نتاج الشعراء الجاهليين، لما في قصائدهم من تكرار للموضوعات و المعاني و تقليد الطباع والخصائص وغير ذلك"[1]. فإن كانت هذه ملامح كلاسيكية الشعر الجاهلي، فإن الشعراء الإسلاميين و الأمويين لم ينجحوا في تخطي موضوعات الشعر الجاهلي، و إن كانت قد ظهرت في عصرهم موضوعات جديدة كالنقائض و السياسة. فالكلاسيكية كانت نوعاً من الإطار العام للقصيدة العربية. و إن تبدلت بعض الملامح فإن الإطار يبقى واحداً. و بشكل عام، فإن من ملامح الكلاسيكية في الشعر العربي: النمطية في القصيدة، المثالية في المعاني و التجارب، و المعاني العمومية...إلخ. و كل أدب قديم يسمى أدباً كلاسيكياً، و كل قصيدة عمودية قائمة على وزن واحد و قافية واحدة تعتبر من الأدب الكلاسيكي كذلك[2]. لهذا الاعتبار، قلنا أن أدبنا العربي كانت له كلاسيكيته الخاصة.

و رغم أن الكلاسيكية العربية –و خلافاً للكلاسيكية الغربية– لا تستند إلى نظرية في الشعر تحدد دور العقل والخيال، إلا أن الكلاسيكيين العرب يشبهون نظراءهم في الشعر الغربي في افتراضهم وجود مبادئ و قوانين مطلقة للشعر، و أنها تحققت في نتائج الشعراء في العصر الذهبي للأدب العربي. و بناءً عليه، رأوا ضرورة أن يحاكي الشاعر العربي الحديث الشعراء الجاهليين و العباسيين. و قد عزز هذا التوجّه لمحاكاة شعر القدامى عدّة دوافع كان من بينها: خوف الشعراء العرب من الإخلال بجمال الدباجة العربية و اعتقادهم أن الشعر الخالد هو الشعر العمودي، و كذا إجلالهم للّغة العربية و النظر إليها على أنّها أمتن الروابط القومية. و من ثم اهتم الإتباعيون العرب بالصياغة المتقنة، و بتقليد التراكيب الفخمة للشعر العربي القديم، و نظم القصائد الطوال الموحدة الوزن و القافية. و افتتحوا قصائدهم بالتصريع، و جاءوا باللّفظ الجزل و التراكيب المتينة بقوالبها القديمة الجاهزة، و أكثروا من التضمين و الاقتباس، كما عارضوا قصائد القدماء سواء كانوا عباسيين أم حتى من عصر الانحطاط[*]. وقد تزعم "محمود

= "Classique".

[1]– فايز ترحيني، الدراما و مذاهب الأدب، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت (لبنان)، 1988، ص 170..

[2]– ينظر: إيليا الحاوي، الكلاسيكية في الشعر الغربي و العربي، ص (158–162).

[*]– من شعراء عصر الانحطاط "البويصري"، و قد عارض قصيدته "نهج البردة" ونهج على نهجها في المدائح عدد من شعراء العصر الحديث وأبرزهم "«البارودي»في رائعته«كشف الغمة في مدح سيد الأمة»، و أمير الشعراء «أحمد شوقي» في رائعته «نهج البردة»". مأمون غريب، البويصري شاعر البردة، ط1، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة (مصر)، 2002، ص 31.

سامي البارودي" المدرسة التقليدية أو الكلاسيكية الجديدة وخلفه "أحمد شوقي" من بعده. و كان من ممثليها في العراق: "محمد رضا الشبيبي" و "أحمد الصافي النجفي". و في السعودية: "حسن عبد الله القرشي". بينما كان كلّ من: "بدر الدين الحامد"، و "محمد سليمان الأحمد" الملقب بـ"بدوي الجبل" في سوريا. أما في ليبيا فنجد "أحمد رفيق المهدوي" و "أحمد علي الشارف". و في المغرب، كان من ممثليها: "محمد غريط"، "محمد الجزولي"، و "عبد الله كنون" ...إلخ. و هكذا، فقد ظهر في بداية القرن العشرين معظم شعراء الكلاسيكية الجديدة في الأدب العربي المعاصر على تفاوت في درجة التقليد. و هو تقليد لم يسلم منه إلا شعراء المهجر[1].

من أمثلة الشعر الكلاسيكي العربي قصيدة "يا سامر الحيّ" لـ"بدوي الجبل" يقول فيها:

يا سامرَ الحيِّ هل تعنيكَ شكوانا ... رقَّ الحديدُ و ما رَقّوا لبلوانا
خلِّ العتاب دموعاً لا عناء بها ... و عاتب القوم أشلاءً و نيرانا
آمنت بالحِقد يُذكي من عزائمنا ... و أبعد الله إشفاقا و تحنانا
ويل الشعوبِ التي لم تَسقِ من دمها ... ثاراتها الحمر أحقاداً و أضغاناً
أذكى من الطيب ريحاناً و غالية ... ما سال من دم قتلاناً و جرحاناً
يعطي الشهيد فلا و الله ما شهدت ... عيني كإحسانه في القوم إحسانا
و غايةُ الجودِ أن يَسقي الثرى دمه ... عند الكفاح و يلقى الله ضمآنا
و الحق و السيف من طبعٍ و من نسبٍ ... كلاهما يتلقى الخطب عريانا....[2]

هذا، و تنقسم هذه الشعرية العربية الكلاسيكية إلى اتجاهين اثنين: يقف على رأس الاتجاه الأول "البارودي" الذي ينقسم نتاجه الكلاسيكي إلى قسمين: أحدهما يسري على نهج القصيدة العربية القديمة و مثالها قصيدته التي مطلعها:

ظنّ الظنون فبات غير موسّد ... حيران يكلأ مستنير الفرقد

و الآخر يستجيب لحاجات شاعر يعيش قريب مطلع القرن العشرين و مثاله قصيدته التي مطلعها:

سمع الخليّ تأوّهي فتلفّتا ... و أصابه عجب فقال: من الفتى

أما الاتجاه الثاني، فيقف على رأسه "أحمد شوقي"، و هو الآخر ينقسم نتاجه الإبداعي الكلاسيكي إلى قسمين: أحدهما يتخطى فيه تحجر القصيدة البارودية في صيغتها الأكثر شهرة، و الآخر، يحاول فيه مجارات "البارودي"، و إظهار إمكاناته الإبداعية.

1- ينظر: نسيب النشاوي، مدخل إلى المدارس الأدبية، ص (39-46).

2- هاني الخير، بدوي الجبل عملاق الكلاسيكية المعاصرة، ط1، مؤسسة علاء الدين للطباعة والتوزيع، دمشق (سوريا)، 2005، ص 99، 100.

و قد اشتهر من شعراء تلك المرحلة "خليل مطران" الذي كان ذروة الكلاسيكية[1]. هذه صورة مجملة و مختصرة عن "الاتباعية العربية". أما ما يتعلق بتأثير المذهب الكلاسيكي في أدبنا العربي، فإنّه على ما يبدو كان مقتصراً على نوعين أدبيين فقط هما: "المسرحية" و "المسرحية الشعرية" بشكل خاص و "القصة على لسان الحيوان".

أ- أثر المذهب الكلاسيكي في المسرحية:

تعتبر "المسرحية" من الأنواع الأدبية غير المتأصلة في أدبنا العربي، و قد تم إدخالها إلى هذا الأدب -كما سبقت الإشارة- عن طريق الترجمة و الاقتباس من المسرحين الفرنسي و الإنجليزي على وجه الخصوص. كان من بين تلك المسرحيات: مسرحية (Les Trois Horaceset et les trois Curiaces) التي اقتبسها "محمد عثمان جلال" و "سليم خليل النقاش" الذي عنونها بــ(مي أو هوراس) عام 1868م. و مسرحية (السيد Le Cid) ترجمها "نجيب الحداد" بعنوان (السيد أو غرام و انتقام) بلغة عربية فصيحة. و مسرحية (سينا Cinna) التي ترجمها "نجيب الحداد" بعنوان (حلم الملوك) بلغة عربية فصيحة. و كل هذه المسرحيات هي من تأليف الكاتب الفرنسي "كورني". و من مسرحيات "فولتير" المترجمة مسرحية (ميروب Mérope) التي ترجمها "محمد خليل عفت" بعنوان (تسلية القلوب – ميروب) بلغة عربية فصيحة عام 1888م. كما اقتبس "محمد عثمان جلال" عدداً من مسرحيات "موليير" كان منها: مسرحية (النساء العالمات Les Femme Savantes)، (مدرسة الأزواج L'école du Maris)، (مدرسة النساء L'école du Femmes)، (الثقلاء Les Fâcheux) و كلّها باللّغة العامية المصرية. كما اقتبس من "راسين" مسرحية (ألكسندر الأكبر Alexandre le Grand)، و مسرحيتا: (إستر Esther) و (أيفجيني Iphgénie). و من أبرز المسرحيات المقتبسة مسرحية (ترتوف Tartuffe) لــ"موليير" و التي اقتبسها "مارون النقاش" و عنونها بــ(السليط الحسود). كما اقتبسها "محمد عثمان جلال" بعنوان (الشيخ متلوف) و كتبها بالعامية المصرية[2]. فالذي يجمع بين هذه المسرحيات هو أنها مسرحيات كلاسيكية بامتياز لكُتّاب كلاسيكيين عالميين. وكل هذه الأعمال المترجمة أو المقتبسة تمثّل مرحلة ما قبل التأليف العربي في المجال المسرحي.

و تعتبر محاولة "أحمد شوقي" في مجال المسرح الشعري محاولة رائدة وجادة لإدخال هذا النّوع الأدبي الجديد إلى أدبنا العربي، إلا أن من يطلع على مسرحياته "لا يجد نفسه أمام

---

[1]- ينظر: مصلح عبد الفتاح النجار، البنية الفصامية للقصيدة العربية في القرن العشرين، ضمن: تداخل الأنواع الأدبية، ج$_2$، ص (681-684).

[2]- ينظر: حلمي بديع، فن المسرح، ص (23- 26).

مسرحيات كتبت تحت تأثير مذهب أدبي واضح و محدد المعالم، أو تحت تأثير أديب معين، بل أمام مؤثرات مذهبين أدبيين و شخصيات أدبية تنتمي إلى هذين المذهبين، فاستمد منهما و من مؤلفات تلك الشخصيات الأدبية بعضا من العناصر شكلا و مضموناً، و هذان المذهبان الأدبيان هما المذهب الكلاسيكي و المذهب الرومانتيكي. و لكن على القارئ ألا يتوقع وجود مسرحية كلاسيكية أو اتجاه كلاسيكي في كتابة المسرحية عند (شوقي) مستقل عن المسرحية التي تنتمي إلى الاتجاه الرومانتيكي، بل هناك مزج بين بعض الجوانب من أصولهما الفنية، و قد يكون عدم التزام المؤلف بمذهب واحد هو الذي جعله يتأثر بأكثر من كاتب أو بالأحرى جعله يأخذ بعض الأصول الفنية للمسرح من أكثر من كاتب لعدم اطلاعه و تعمقه في المذاهب المسرحية و لعدم فصله بينها، مما جعله عرضة لهجوم واسع من النقاد"[1]. فباستثناء مسرحيته "عنترة" التي تعتبر المسرحية الوحيدة التي لم يخلط فيها بين أصول المذهبين المذكورين، فإنه لم يفصل بين الأصول الفنّية للمذهبين، وكانت الغلبة في كثير من الأحيان للمذهب الرومانسي. و علّة هذا أن "أحمد شوقي" قد اكتفى بمشاهدة المسرحيات الغربية دون تعزيز ذلك بتكوين نظري في مجال الفن الدرامي. كما أنه حين بادر إلى التأليف المسرحي في السنوات الأخيرة من حياته بعد انقطاع قارب الثلاثين سنة، فإنه كتب مسرحياته بروح الشاعر الغنائي انطلاقاً ممّا بقي راسخاً في ذاكرته من آثار المشاهدة في الماضي. و من ثم لم يستطع الفصل بشكل دقيق بين أصول المسرحية الكلاسيكية و أصول المسرحية الرومانسية. و من هنا كان الخطأ في الحكم على هذه المسرحيات انطلاقاً من القواعد و الأصول الفنّية للمذهب الكلاسيكي وحدها، لأنّ "شوقي" في النهاية لم يكتب مسرحيات كلاسيكية، و لا مسرحيات رومانسية، و إنما كتب مسرحيات تجمع بين هذا و ذاك، كما أنه في هذا الصنيع، تأثّر بأكثر من كاتب غربي، حيث استقى شيئاً من "كورني" و "راسين"، و شيئاً من "هيجو" و "ميسه". و من خلال ذلك كتب مسرحياته الشعرية فجاءت جامعة بين أصول فنّية مسرحية غربية و قصيدة شعرية غنائية عربية. و ما يلاحظ على "شوقي"، أنّه لم يتأثّر بما عداهما من المذاهب التي كانت منتشرة آنذاك كالمذهب الرمزي و المذهب السريالي مثلاً. و لربما كان هذا لكون المذهب الرومانسي أكثر تناسباً مع الذوق العام في تلك الفترة، لأنّه لا "شوقي"، و لا "المتلقي العربي" المولَع بالغنائية كان بإمكانه التجاوب مع الرمزية أو البرناسية في تلك الفترة التي تمثل مرحلة الريادة[2]. و رغم ما قد يؤخذ على مسرحياته، إلا أنه يبقى رائد هذا النّوع الأدبي الجديد بلا منازع، و ربما لو قدِّر له العيش فترةً أطول لقدَّم نماذج مسرحية أكثر تطوّراً و احترافية.

---

[1]- بومزار فوزية، شعر شوقي و المؤثرات الأجنبية، رسالة ماجستير في الأدب، جامعة بغداد، العراق، 1984، ص 106.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص (195- 203).

ب- أثر المذهب الكلاسيكي في "الفابولات":

يظهر أثر المذهب الكلاسيكي في أدبنا العربي كذلك فيما يعرف بـ"الفابولات". و كان "أحمد شوقي" هو من أدخل هذا النّوع الأدبي إلى هذا الأدب بعد أن أدخله الكاتب الفرنسي "لافونتين" في الأدب الفرنسي. و الأكيد أن "أحمد شوقي" قد تأثّر بهذا الكاتب، و لم يتأثّر بما كتبه "ابن المقفع" في كتابه (كليلة و دمنة).

و في الواقع إن "أحمد شوقي" كان مسبوقاً بمحاولة "محمد عثمان جلال"، حيث ضمّن كتابه (العيون اليواقظ في الأمثال و المواعظ) بعض ما نقله من خرافات "لافونتين"، غير أنّه اعتمد التعريب و التمصير بدل الترجمة أو النظم. و قد غلبت عليه اللّهجة المصرية إلى حدٍّ كبير، و هو ما يظهر جلياً في استخدامه للأمثال الشعبية و التعبيرات المصرية. و وصل به الأمر إلى حدّ كتابة بعض الخرافات بالزجل العامي المصري. كما أنّه مزج بين مصدره الرئيس (خرافات لافونتين)، و بين مصادر أخرى عربية استمد منها المغزى الأخلاقي كالقرآن، الحديث النبوي، أشعار العرب، و أمثالهم[1]. غير أن تجربة "أحمد شوقي" كانت أكثر استثماراً لخرافات لافونتين. و قد نزع في ذلك منزعاً كلاسيكياً، و كلاسيكيته "ليست في مجرد أنه حاكى لافونتين، بل في أن الغرض من هذه المحاكاة و أسلوبها كانا واضحين أمامه. فهو ينظم لجمهور يريد أن يسعده، لا لممدوح يريد أن يتملقه، و يريد من وراء هذه السعادة أن يفيد جمهوره الصغير الحكمة، و سبيله إلى ذلك هو الوضوح و البساطة، لا الزخرفة و التعقيد"[2]. و الظاهر أنه قد عدَّد من مصادره في نظم خرافاته و لم يقتصر على ما جاء به الشاعر الفرنسي "لافونتين"، إذ استفاد أيضاً ممّن سبقه في هـذا المجال و إن لم يذكر إلا "لافونتين"[*] و ذلك لأنه "أفاده فنيا أكثر مما أفاده غيره"[3]. فمصادر شوقي و إن كانت متنوعة إلى أن الأثر الأكبر كان لـ"لافونتين".

1- ينظر: نقولا زكريا سعيد، خرافات لافونتين في الأدب العربي، (د، ط)، مطبعة الثقافة الجامعية، (مصر)، (د، ت)، ص (67- 73).

2- شكري محمد عياد، المذاهب الأدبية و النقدية عند الغرب و العرب، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، سبتمبر 1993، ع177، ص 87.

*-يقول "أحمد شوقي": "فجربت خاطري في نظم الحكايات على أسلوب لافونتين الشهير. و في هذه المجموعة شيء من ذلك، فكنت إذا فرغت من وضع أسطورتين أو ثلاث أجتمع بأحداث المصريين، و أقرأ عليهم شيئا منها يتفهمونه لأول وهلة و يأنسون إليه و يضحكون من أكثره، و أنا أستبشر لذلك، و أتمنى لو وفقني الله لأجعل لأطفال المصريين مثلما جعل الشعراء للأطفال في البلاد المتمدنة، منظومات قريبة المتناول، يأخذون الحكمة و الأدب من جلالها على قدر عقولهم". أحمد شوقي، الشوقيات،مج1 ، ص91 (المقدمة).

3- بومزار فوزية، شعر شوقي و المؤثرات الأجنبية، ص 161.

و رغم اهتمام "شوقي" بنظم الخرافــات إلا أنه لم يهتم بجمعها في ديوان خاص كما فعل الشاعر الفرنسي. فباستثناء الطبعتين الأولى و الثانية، أهمل نشر الخرافات في (الشوقيات) حتى كادت تتعرض للضياع لولا أن "محمد سعيد العريان" محقق الجزء الرابع من (الشوقيات) قد جمعها عام 1943م، مفرداً لها باباً في هذا الديوان بعنوان "الحكايات"، تضمن ما تفرّق من خرافات شوقي بالإضافة إلى ما تم نشره في طبعة الشوقيات الأولى. بلغ عددها خمس و خمسون حكاية، تقع في سبعمائة و تسعة أبيات، و بلغ هذا العدد ست و خمسون حكاية في الطبعة الثانية للجزء الرابع من (الشوقيات) عام 1951م، تقع في ثلاثين و سبعمائة بيت[1]. كما نجد حكايات أخرى لــ"شوقي" في كتابه (الشوقيات المجهولة) لــ"محمد صبري"، منها: (المنار و حارس المنار و الدلفين)[2]، و (الصياد و العصفور)[3]. و هي حكايات متنوعة الموضوعات والمصادر. كان من بين الحكايات التي اقتبس "شوقي" موضوعها من خرافات لافونتين (حكاية الثعلب و الديك)، التي يقول فيها "شوقي":

برز الثَّــعلب يــومـــــــــاً   فـــي شعـــــــار الواعظينا
فمــشى في الأرض يهــذي   و يســـبُّ الماكـــــــرينا
و يقــــــول: الحمــد للــ   ـــه، إلــه العــالمــينــا
يا عبــاد الله، تــــــوبوا   فهُوَ كَهــفُ التـــائــبينــا
و ازهدوا في الطَّير؛ إنّ الــ   عيش عيش الزَّاهِــــدِينــا
و اطلبــوا الدِّيــــك يُــؤذِّن   لصَــــــلاةِ الصُّبــح فينــا
فــأتى الدّيــك رســــــول   من إمــــــام النَّاسكــينــا
عرض الأمـــــــر عليــه   و هـــــو يرجو أن يلينــا
فأجـــــاب الــدّيــك: عــذراً   يا أضـــــــــلَّ المهتدينــا!
بلِّــــــــغ الثــعلــب عنِّــي   عـــــن جدودي الصَّــالحينا
عــــن ذوي التِّيجــاني ممّــن   دخــــــــل البطن اللّعــينــا
أنّهــــــــم قــالــوا، و خيــر   القــول قــول العــــارفينــا
«مخــطــئٌ من ظــنَّ يــــــوماً   أنَّ للثَّعلــب ديـــــــــنا»[4].

---

[1]- ينظر: نقولا زكريا سعيد ، خرافات لافونتين في الأدب العربي،ص 77، 78.

[2]- محمد صبري، الشوقيات المجهولة (آثار شوقي التي لم يسبق كشفها أو نشرها)، ط2، دار المسيرة، بيروت (لبنان)، 1979، ج2، ص 233.

[3]- المصدر نفسه، ج2، ص 266.

[4]- أحمد شوقي، الشوقيات، تح: علي عبد المنعم عبد الحميد، الشركة المصرية العالمية للنشر–لونجمان، (مصر)/ مكتبة لبنان ناشرون، بيروت (لبنان)، 2000، مج2، ص 907.

و موضوع هذه الحكاية اقتبسه "شوقي" من حكاية "لافونتين" (Le Coq et le Renard)، و قد طبعه بطابعه الخاص. و مما قال فيها "لافونتين":

فوق غصن شجرة
هناك ديك عجوز ماكر و حَذِق
قال الثعلب مُلَطِفاً صوته، أخي،
لسنا في وفاق
سلام عام هذه المرّة
جئتُ لأعلمك، إنزِل لأسلم عليك
من فضلك لا تؤخرني
عشرون ديكاً غيرك في انتظاري، علي أن أصالحهم اليوم
عليك و على إخوانك الديوك أن تحتفلوا
نحن و أنتم سنعيش في أخوة
سنحتفل هذا المساء
أسرع لأحتضنك
و لأقبلك قبلة الحب الأخوي
صاح الديك، صديقي، لم أسمع أبداً
خبراً ألطف و أحسن كهذا
خبر هذا السلام
و سيحضر هنا رفيقان
أرى كلبين، قادمين نحونا
و أحسبهما يركضان
من أجل نفس الموضوع
قادمان يركضان، و سيكونان هنا خلال لحظات
سأنزل؛ سيُقبِّل بعضنا بعضاً
قال الثعلب، إلهي، أمامي مسيرة طويلة
سنجتمع للاحتفال مرَّة أخرى...[(1)].

و من الحكايات المقتبس موضوعها كذلك من هذا الشاعر الفرنسي، حكاية (سليمان و الطاووس)، التي تتشابه كثيراً مع خرافة "لافونتين" المعنونة بـ(الطاووس في شكوى إلى جينو

1– Jean De La Fontaine, Fables, Edition Talantikit, Béjaia, Alger, 2004, P 46.

(Le paon se plaignant à junon)[1]. فالخرافتان تعالجان موضوعاً واحداً. مع أن "شوقي" قد تصرَّف في الموضوع حيث "حذف ما يتعلق بمنح الآلهة سمات مميزة لكل حيوان منفردا، و جعل سليمان مكان الإلهة جينو. ثم ركز على غرور الطاووس بتصوير هيئته و هو مُقبِل على سليمان، في حين نجد أن لافونتين قد ركز على تصوير غيرة الطاووس وغروره لا من خلال هيئته بل من خلال كلامه. و يلتقي الشاعران عند مسألة واحدة و هي تصوير عدم رضا الطاووس عن صوته"[2]. و هكذا، استمد "شوقي" موضوعات خرافاته و مضامينها من خرافات "لافونتين"، لكنه أجرى عليها عدّة تحويرات. فماذا عن الناحية الفنّية؟

لقد أفاد "شوقي" كثيراً من الناحية الفنّية من مؤلَّف لافونتين (Fables)، فإذا كانت صياغة الخرافات بأسلوب فكاهي أهم ما تميّز به الشاعر الفرنسي، فإن "شوقي" في صياغته الهزلية لخرافته (الثعلب و الديك) المذكورة سابقاً، و خرافة (اللّيث و الذّئب في السّفينة) و (الثعلب في السفينة) و غيرها، يقترب جداً من أسلوب لافونتين[3]. ففي خرافة شوقي (اللّيث و الذّئب في السّفينة) يقول اللَّيث للذِّئب الذي جاءه طمعاً في أن يعينه والياً كما وعده:

قال : تجرَّأت و ســـــاء زعمكا — فمَن تكـــــونُ يافتى؟ و ما اسماكَا؟
أجابَهُ: إن كـــــــان ظنِّي صادقاً — فإنَّني والي الـــــــــــوُلاة سابقا! [4]

وكان قبل هذا قد قال:

يُقـــال إنَّ الـــليـــث في ذي الشِّـــدَّة — رأى مِـــن الذِّئـــب صَفَـــا الـــمـــودّة
فقـــال: يـــا من صان لـــي محلِّـــي — في حالتـــي ولايتـــي و عُـــزلِـــــي
إن عُـــدتُ لـــلأرضِ بـــإذن اللّـــه — و عـــاد لـــي فيهـــا قديـــمُ الجـــــاهِ
أعطيـــك عِجليـــنِ و ألـــفَ شـــاة — ثُـــمَ تـــكـــــون والــــــيَ الــــــولاة
و صـــاحب اللّـــواء من الذِّئـــاب — و قـــاهـــر الـــرُّعـــاة و الكـــــلاب
حتـــى إذا مـــا تَمـــتِ الكـــرامـــةُ — و وطـــئ الأرضَ علـــى السَّـــلامة
سعـــى إليـــه الذِّئـــب بعـــدَ شهـــر — و هُـــو مُطـــاعُ النُّهى ماضي الأمر
فقـــال يا من لا تُـــــداسُ أرضـــه — و مَن لـــهُ طُـــولُ الفـــلا و عُرضُه
قـــد نِلتَ ما نِلـــتَ مِن التكـــريـــم — و ذا أوانُ المـــوعِـــدِ الكـــريـــم[5].

1– Voir: Jean De La Fontaine, Fables, Edition Talantikit, Béjaia, Alger, 2004, P48

2– بومزار فوزية، شعر شوقي و المؤثرات الأجنبية، ص 79.

3– ينظر: المرجع نفسه، ص (83–90).

4–أحمد شوقي، الشوقيات، مج2، ص912.

5–المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

و يلتقي "شوقي" كذلك مع "لافونتين" في الموضع الذي يحتله المغزى في الخرافة، فلافونتين "وضع المغزى في أول الخرافة كما وضعه في نهايتها أو قبل نهايتها، بل و استغنى عن إيراده في بعض الخرافات، و هو أحياناً يفصل بينها و بين الحكاية التي تكون الخرافة لتمييزها وذلك إذا كانت في مطلع الخرافة أو في نهايتها، أما إذا كانت في وسطها فهو لا يفصل بينها و بين حكاية الخرافة"[1]. و قد سار "شوقي" على نهجه، بحيث نجده مثلاً في خرافته (الأسد و الضفدع) يضع المغزى أو الحكمة في أولها كما فعل "لافونتين" في خرافاته، فيقول "شوقي":

انفــع بمــا أعطيــت من قــدرة   و اشفــع لــذي الذنب لدى المجمــع
إذ كيــف تسمــو للعــلا يا فتــى   إن أنــت لــم تنفــع و لم تشفــع؟[2]

كما وضعه في نهايتها في مثل خرافة (اليمامة و الصياد)، إذ يفتتحها بقوله:

يمامــة كــانت بأعلــى الشجرة   آمنــة في عشــــــها مســتتــرة
فــأقبــل الصيــاد ذاتَ يَــــومِ   و حَــامَ حولَ الــروضِ أيَّ حَــــومِ

و ينهيها بقوله:

فسقَطَــت مــِن عُشهَــا المكيــنِ   و وقَعَــت في قبضَــةِ الســـكيــنِ
تقُــولُ قــَولَ عـــارفٍ محقــقِ   «ملكــتُ نفسِي لو مَلَكتُ مَنطِقِي!»[3]

وختاماً، يمكننا القول أن "شوقي" قد استثمر خرافات لافونتين استثماراً جيّداً فأخذ عنه كثيراً من الأمور الفنّية و اقتبس منه كذلك عدداً من المواضيع وكيَّفها كي تتلاءم مع الثقافة العربية الإسلامية.وقد آثر الأخذ عن الشاعر الفرنسي دون الحاجة إلى العودة مباشرة إلى (كليلة ودمنة) التي كانت إحدى مصادر "لافونتين" نفسه. و ربما يعود هذا إلى أسلوب لافونتين المميّز في خرافاته و الذي أغرى ليس فقط أمير الشعراء، بل كثيراً من المبدعين في مختلف الآداب إلى إدخال الفابولات إلى آدابهم.

و من الجدير بالذكر، أن عرباً آخرين قد تأثروا بـــ"لافونتين" و هم: "إبراهيم العرب" الذي "نظم تسعاً و تسعين خرافة أسماها «عظات» و جمعها في كتاب بعنوان «آداب العرب» أصدره سنة 1911م"[4]. و الشاعر "الأب نقولا أبو هنا المخلصي"، الشاعر اللبناني، فهو خلافاً للشعراء المصريين قام بـــ"ترجمة خرافات لافونتين ترجمة تكاد تكون حرفية، و التزم في هذه الترجمة بكل ما يلتزم به المترجم عادة، من إتباع

[1]– بومزار فوزية، شعر شوقي و المؤثرات الأجنبية، ص 91.

[2]–أحمد شوقي، الشوقيات، مج2، ص 899.

[3]– المصدر نفسه، مج2، ص 940.

[4]– نقولا زكريا سعيد، خرافات لافونتين في الأدب العربي، ص 92.

ترتيب الخرافات عن لافونتين، و التقيّد بالنّص، و محاولة مضاهاة كل ما فيه من حوار أو وصف أو عظة"[1]. و هكذا، تأتى لخرافات لافونتين دخول أدبنا العربي عن طريق ثلاث سبل هي التعريب و التمصير كما فعل "محمد عثمان جلال"، الاقتباس كما فعل "أحمد شوقي" و من بعده "إبراهيم العرب"، و أخيراً عن طريق الترجمة الحرفية، و هو ما فعله "الأب نقولا أبو هنا المخلصي". و قد آثرنا الوقوف عند خرافات "شوقي" وحده لأنه كما ذكرنا سابقاً هو صاحب الفضل في إدخال "الفابولات" إلى أدبنا العربي.

و بشكل إجمالي، يمكننا القول، أن المذهب الكلاسيكي كان مذهباً محدود التأثير على أدبنا العربي، إذ اقتصر تأثيره على نوعين أدبيين هما: "المسرحية" و "الفابولات"، اللذين تم إدخالهما إلى أدبنا العربي عن طريق ترجمة و اقتباس نماذج من الأدب الكلاسيكي الغربي. و يمكننا إرجاع هذا الضعف في التأثير – فيما نرى– إلى عاملين هما:

– أن للأدب العربي في العصر الحديث كلاسيكيته الخاصة، حيث رجع عدد من المبدعين العرب إلى الأدبين الجاهلي و العباسي بحثاً عن الأنموذج الأمثل لمحاكاته، فلم يلتفتوا إلى ما كتبه المبدعون الكلاسيكيون الغربيون. هذا فضلاً عن اعتزاز المبدِّع العربي وقتئذ بلغته و أدبه.

– أن النماذج الأدبية الجيّدة للأدب الكلاسيكي كانت في الغالب مجسدة في الفن المسرحي، و ما دام الأدب العربي لم يعرف المسرحية قبل العصر الحديث، فمن المنطقي أن يكون التأثير ضعيفاً، و بدأ أول ما بدأ متخذاً سبيل الترجمة و الاقتباس.

---

[1]– نقولا زكريا سعيد، خرافات لافونتين في الأدب العربي، ص 102.

الفصل الثاني

دور المذهب الرومانسي في تطور الأدب

1- الرومانسية: المفهوم و النشأة.

2- الملامح العامة للمذهب الرومانسي.

3- أثر المذهب الرومانسي في تطور الأدب الغربي.

4- أثر المذهب الرومانسي في تطور الأدب العربي.

بعد المذهب الكلاسيكي، ظهر المذهب الرومانسي كرد فعل على سلبيات هذا المذهب. و الظاهر أن تأثير المذهب الرومانسي كان أقوى و أشمل من تأثير المذهب الذي سبقه.

1- الرومانسية: المفهوم و النشأة:

الرومانسية، الرومانتيكية، الرومانطيقية، جميعها مصطلحات استخدمت كمقابل للمصطلح الأجنبي"Romantisme"، هذا المصطلح الذي تعددت تعريفاته إلى درجة يصعب معها الاقتصار على مفهوم واحد يطمئن إليه الباحث. و هو ما يؤكّده "محمد غنيمي هلال" بقوله: "و من العبث حقاً محاولة فهم الرومانتيكية بحصرها في تعريف خاص، لأن معرفتها تحتاج إلى الالمام باتجاهاتها، و ربط هذه الاتجاهات بالحقائق التاريخية و الاجتماعية، ليمكن فهم الروح الرومانتيكية في خصائصها و استجاباتها للحاجات الفنية في المجتمع"[1]. و عليه، كان لزاماً تتبع مصطلح "الرومانسية" و أهم التطورات الدلالية التي تعرض لها.

إن الرومانسية "Romantisme" مشتقة من كلمة "Roman" التي كانت تشير في القرون الوسطى إلى لغة و بعدها إلى نوع من الحكاية في القرن السابع عشر[2]. ظهر هذا المصطلح في حدود القرن الثاني عشر بألمانيا، غير أنه كان مصطلحاً غائماً غير واضح الحدود، بحيث كان ينسب إلى المغامرة و الفروسية والحب، و إلى الشعبي أو العفوي أو عدم الالتزام بالمعايير و القواعد المتعارف عليها. كما كان ينسب في بعض الأحايين إلى الأدب المكتوب باللّغات المحلية و المنشقة عن اللّغة اللاتينية الأم: كالفرنسية، الإنجليزية، الإيطالية، الإسبانية، و البرتغالية...إلخ. و أصبحت في النهاية كلمة "رومانتيكي Romantique" تعني كل ما يقابل "كلاسيكي Classique"، لذا وُصِف مسرحيون و روائيون و شعراء بالرومانسية مع أنهم عاشوا قبل عصر الرومانسية مثل: "شكسبير"، "كالديرون" و "سرفانتس". و في القرن الثامن عشر و بداية القرن التاسع عشر، قُصِد بهذا المصطلح الإشعار بالذم لكل محاولة جديدة ترفع تحدياً أمام القواعد الأدبية المرسخة و السائدة ، أو التي تحوي خللاً أو تهاوناً في القافية أو اللّغة. لذا قال "جوته" بأن الكلاسيكية صحة و الرومانسية مرض. و في فرنسا، لم يدع أي شاعر فرنسي نفسه بأنه رومانسي حتى عام 1818م أين أعلن "ستندال" قائلاً: أنا رومانسي: إنني مع "شكسبير" ضد "راسين"، و مع "بايرون" ضد "بوالو". و أخيراً أصبح هذا المصطلح يُطلق على مذهب أدبي معين بمميزات و ملامح خاصة[3]. و الرومانسية في حقيقة الأمر "لم تكن ثورة على مصادر الاستيحاء والمحاكاة الكلاسيكية، وعلى أصول تلك الكلاسيكية و قواعدها فحسب-بل كانت ثورة

1- محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، (د،ط)، دار الثقافة، بيروت (لبنان)، (د،ت)، ص 7، 8.

2- Voir: Agnés Spiquel ,Le Romantisme ,Edition du Seuil ,Avril 1999,P8.

3- ينظر: عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 55 ، 56.

على كافة القيود الفنية، و أصول الصنعة الأدبية، حتى ليمكن القول بأن الرومانسية قد كانت حالة نفسية و تعبيرا عن تلك الحالة أكثر من كونها مذهبا أدبيا أحل أصولا فنية محل أصول أخرى، و ذلك لأن جوهرها كان التحلل من كل الأصول و القيود و التخفف من أغلالها، لكي تتحرر العبقرية البشرية و تنطلق على سجيتها"[1]. فالرومانسي عدو التقاليد و الأعراف، يريد أن يكون أصيلاً في التعبير عن انفعالاته و تفكيره، كما أنه يقدِّم القلب على العقل، و هو ما يؤكده "عبد الرزاق الأصفر" بقوله: "فالرومانسيّ يرفض التقليد و احتذاء نماذج الأقدمين اليونان و الرومان و يريد أن يتحرر منهم... يريد أن يكون مخلصاً لنفسه، و أصيلاً في التعبير عن مشاعره و قناعاته، قلباً و قالباً، و من ثم فهو يقدّم كيفية جديدة في الإحساس و التصور و التفكير و الانفعال و التعبير، أي مفهوماً جديداً للواقع و موقفاً جديداً من العالم و اعتقاداً بالحركة و الحرية و التقدم، و أولويّة للقلب على العقل"[2]. و إجمالاً، يمكننا تعريف الرومانسية بأنها: "صفة تُطلق على كل ما يتعلق بالنزعة الأدبية التي عاشت في أواخر القرن الثامن عشر حتى منتصف القرن التاسع عشر، و كانت تُبرِز الخَيال الإبداعي و التعبير الذاتي و الولَع بالطبيعة موضوعاً للأدب و معياراً لجودته"[3]. و سيتضح مفهومها أكثر عند حديثنا عن الملامح العامة للأدب الرومانسي.

و تجدر الإشارة إلى أن هناك فرقاً بين "السمات الرومانسية" كعناصر منعزلة و متفرقة، متواجدة في نتاج الشعراء سواء كانوا قدامى أو محدثين، و بين الرومانسية كحركة أدبية محددة بحدود واضحة في تاريخ الأدب و الفن عموماً. و بناءً على هذا، تكون نهاية القرن الثامن عشر فترة التأسيس النظري للرومانسية، و هي الفترة التي أسهمت فيها النظرية الألمانية بدور فعّال في بلورة مفهوم الرومانسية كتيار أدبي. و عليه يمكننا اعتبار هذه الفترة مرحلة وعي حقيقية بأسس الحركة الرومانسية كمذهب جمالي و فنّي محدد[4]. و الأكيد أنه توفرت عدّة عوامل دفعت إلى ظهور المذهب الرومانسي، يمكننا إجمالها في الآتي:

– الثورة السياسية، بحيث اندلعت الثورة الأمريكية سنة 1766م و تلتها الثورة الفرنسية سنة 1789م التي كانت أشد وعياً بالمبادئ الإنسانية العامة. كان من أهم إنجازاتها أنّها سعت إلى تحقيق إنسانية الفرد. كما كان لظهور الطبقة البرجوازية تأثير مباشر على التمهيد لظهور هذا المذهب. فقد كان الشاعر قبل هذه الفترة لا يبالى بعامة الشعب و آماله و آلامه، لكن بظهور

---

[1]– محمد مندور، الأدب و مذاهبه، ص 60.

[2]– عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 56.

[3]– مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، ص 190.

[4]– ينظر: مكارم الغمري، المؤثرات العربية و الإسلامية في الأدب الروسي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، نوفمبر 1991، ع 155، ص 46، 47.

الطبقة البرجوازية تنبّه المبدعون لواقع الإنسان غير الأرستقراطي. و من ثم تداعى المذهب الكلاسيكي بتداعي هذا المجتمع الأرستقراطي.

– الجماعات و الجمعيات الرومانسية التي دعّمتها و دعت إليها.

– الرّحلة إلى الشرق و ترجمة كتبه المليئة بالخيال السحري فكان من أشهر ما تُرجِم كتاب (ألف ليلة و ليلة). و قد أشرنا في موضع سابق من البحث، إلى أن هذا الأثر الخالد نبّه الغربيين و الأوروبيون تحديداً إلى ما كان ينقصهم في أدبهم، إلى عالم الخيال غير المحدود، و إلى العجائب، فأدركوا أن هناك عوالم نفسية و خيالية و سحرية مذهلة ما كان باستطاعتهم الاطلاع عليها جراء إقفال العقل الكلاسيكي عليهم[1]. و قد كان دافعهم من الاتجاه إلى الشرق، "التحرر من التقاليد الكلاسيكية التي كانت تعلي نموذج أدب الإغريق و اللاتين، و خروجا على النموذج الإغريقي عند الكلاسيكيين أعلى الرومانتيكيون نموذج أدب الشرق القديم"[2]. و هكذا كان لأدبنا العربي القديم اليد البيضاء في توجه الأوروبيين نحو الرومانسية.

– تأثير عالمية الأدبين الإنجليزي و الألماني[*] على الأدب الفرنسي، فقد كان المبدعون الإنجليزيون و الألمان سباقين إلى الرومانسية، و من ثم ظهر تأثير الرومانسيتين الإنجليزية و الألمانية خاصة أثناء حروب "نابليون بونابرت" و احتلاله بجيشه لعدة دول أوروبية كإيطاليا و ألمانيا و إسبانيا، و رجوع المغتربين إلى فرنسا مشبعين بأفكار و مبادئ الرومانسية، و هو ما يؤكِّده و يفصله "محمد مندور" بقوله: "تأثر بعض كبار كتابهم الذين هاجروا من فرنسا على أثر قيام الثورة الفرنسية الكبرى إلى إنجلترا و ألمانيا –بآداب تلك البلاد، و صدورهم عن وحيها و كتابتهم عنها في حماسة أو إعجاب– قد كانت من العوامل التي مهدت النفوس و الأمزجة في فرنسا للرومانسية و بخاصة شاتوبريان الذي هاجر إلى إنجلترا، و تأثر بآدابها، بل و ترجم إلى الفرنسية أثرا أدبيا ضخما هو الفردوس المفقود لملتون. ثم مدام دي ستايل التي هاجرت إلى ألمانيا و كتبت عنها كتابا خالدا سمته «عن ألمانيا». و فيه تحدثت عن الروح الألمانية التي تغلب الرومانسية على طبيعتها، و تعرف الفرنسيين بروائع الأدب الألماني الغارق في تلك الحالة

[1]– ينظر: إيليا الحاوي، الرومنسية في الشعر الغربي و العربي، ط2، دار الثقافة، بيروت (لبنان)، 1983، ص (20–37).

[2]– مكارم الغمري، مؤثرات عربية و إسلامية في الأدب الرومانسي، ص 49.

[*]– لقد دعت "مدام دي ستايل" بشكل صريح إلى ضرورة الانفتاح على الآداب الأجنبية و في مقدمتها الأدب الألماني بهدف تطوير الأدب الفرنسي، قائلة بأنه "ينبغي للفرنسيين أن يتوصلوا إلى معرفة و تقدير الآداب الأجنبية بدون أن يصدموا إذا رأوها لا تنطبق أبداً على ذوقنا المحدود. أما و قد بدأنا، منذ فولتير نتعرّف إلى الأدب الانجليزي، فيجب علينا كذلك أن نطلع على الأدب الألماني، لشفاء أدبنا من عقمه و برودته و رتابته". فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص 184.

النفسية. و إنه و إن يكن من الحق أن روسو الذي أنفق الجانب الأكبر من حياته في سويسرا قد مهد – ككاتب فرنسي منذ القرن التاسع عشر – السبيل للرومانسية، بثورته على كافة القيود و الأوضاع، و الدعوى للعودة إلى الطبيعة و إلى الحياة الفطرية إلا أن هذه الدعوة لم تنته إلى ظهور الرومانسية كمذهب، و ما كان لها أن تنتهي إلى هذا حتى و لو أضفنا إليها المؤثرات الانجليزية و الألمانية التي أشرنا إليها فيما سبق –لو لم تتضافر ظروف الحياة في فرنسا خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر لكي تخلق تلك الحالة النفسية التي صدرت عنها الرومانسية ووعت حقيقتها، فاستحالت إلى مذهب أدبي، بل و إلى فلسفة و سلوك في الحياة"[1].

و هكذا، بفعل هذه العوامل مجتمعة و ظروف الحياة التي سادت فرنسا في النصف الأول من القرن التاسع عشر تأتى للرومانسية أن تظهر في فرنسا في صورة مذهب متكامل بملامح خاصة. بعد أن عجزت ألمانيا و إنجلترا فعل ذلك وقد كانتا سباقتين إلى معرفة التيار الرومانسي. فكانت الرومانسية ثورة ضد المبادئ الجمالية الكلاسيكية و كان من أعلامها الفرنسيين: "لامارتين Lamartine"، "فكتور هيجو"، "ميسه A.D.Musset"، و "نورفال Nerval"...إلخ. و من الأدب الفرنسي و فرنسا انتقل هذا المذهب ما بين عامي (1820–1840) إلى إيطاليا، إسبانيا، البرتغال، وأمريكا اللاتينية. و مع الوقت عمّ هذا المذهب الجديد الدول الأوروبية، وظهر في الشعر و الدراما والنقد مبدعون رومانسيون أمثال: "ولتر سكوت"، "سويل تايلور كولريدج S.T.Coleridge"، "كيتز Keats"، "ووردزورث Wordsworth"، "شيلي Shelley"، "بيرون Byron"، و "بوشكين Pouchkine"...إلخ[2].

2– الملامح العامة للمذهب الرومانسي:

للمذهب الرومانسي ملامح مميزة كان من أبرزها:

– الاحتجاج على سلطان العقل، والاتجاه إلى القلب بكل ما يجيش فيه من مشاعر و أهواء و قلق، و التغني بالحب المثالي الأفلاطوني. الحب في أحضان الطبيعة، والعفوية والتملّص من كل القيود و الشكليات الاجتماعية ...إلخ.

– العودة إلى المصادر الوطنية و القوميّة و الأجواء الشعبية المحليّة. و إعادة الاعتبار للعصر الوسيط المسيحي، عصر البطولة و ما يتصل به من أساطير و ملاحم. و قد تجسدت في كتابات "شاتوبريان"، "سكوت"، و "بوشكين"...إلخ.

– العزوف عن الأساطيــر اليــونانية و الرومانية، و الاغتــراف من الدين و مصادره

[1]–محمد مندور، الأدب ومذاهبه، ص 61، 62.

[2]– Voir: Dictionnaire Encyclopédique Auzou 2005, Editions Philippe Auzou, Paris, 2004, P1412, P1413.

كـ"التوراة" و "الإنجيل"، و ما فيهما من شخصيات و نماذج و سمو و شاعرية.

– العودة إلى الطبيعة و اتخاذها إطاراً للمشاهد القصصية و موضوعاً موحياً.كما تحدث الرومانسيون عن عبادة الطبيعة، و مزجوا بينها و بين الآلهة، و رأوا فيها ملاذاً للأشقياء و عزاءً للمعذبين، لكنهم وجدوا فيها من ناحية أخرى الكائن الجبار الغامض الذي لا يبالي بالإنسان.

– الولع بالتغرّب و الغريب، إنّه الفرار إلى عوالم جديدة والرّحلة إلى مختلف البلدان بغية اكتشاف الجديد من الآفاق و الغريب من الأقوام، و العجيب من الأمور، سواء في أوروبا أو في الشرق و القارات الأخرى. و هو ما انعكس في أدب القصة و الرّحلات و المغامرات التي تجلت فيها نزعة الاغتراب "Exotisme".

– غلبت الكآبة و مشاعر الحزن و الصراع النفسي الدرامي، و شيوع نغمات البكاء و اليأس و الانفصال عن المجتمع و الشعور بهشاشة الحياة و دنو شبح الموت[1].

– الإيمان المطلق بالخيال، و يعتبر "كولريدج" أبرز من تحدث عن الخيال من الرومانسيين الغربيين. فقد قسم الخيال إلى نوعين اثنين هما: الخيال الأولي و الخيال الثانوي[*].

و ينقسم الرومانسيون إلى فريقين، فمنهم "متفائلون و منهم متشائمون، و يدفع الخيال بكلا الفريقين إلى سلوك طرق متباينة، و لكن يجمع بينها أن فيها جميعا «هروبا من الواقع» بضروب من أوهام العقل أو من أوهام القلب، و فيها جميعها تتمثل أزمة من أزمات الإحساس و الفكر كأشد ما عرف الإنسان من أزمات الفكر و الشعور. فهذا الخيال الرومانتيكي الفريد في نوعه هو الذي جعلهم يشعرون بفراغ في وجودهم لا سبيل إلى ملئه"[2]. و من ثم آثروا التوجه إلى الحلم. و أياً كان الأمر، فإن هذا الخيال المجنّح هو أبرز ملمح للمذهب الرومانسي.

و ممّا تجدر الإشارة إليه، أن هذه الملامح العامة المشتركة للمذهب الرومانسي لا تنفي وجود بعض الاختلافات بين الرومانسيات الأوروبية التي ظهرت فيها الرومانسية أولا،

---

[1]– عبد الرزاق الأصفر ، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص (61– 64).

[*]– يعرّف "كولريدج" هذين النوعين من الخيال بقوله: "إني أنظر إلى الخيالImagination إذن إما باعتباره أولياً أو ثانوياً. و أنا أعتبر الخيال الأولي الطاقة الحية و العامل الرئيسي في كل إدراك إنساني، و التكرار في العقل المحدود لعملية الخلق الخالدة في الـ«أنا» اللامتناهي. و أعتبر الخيال الثانوي صدى للأول، يوجد مع الإرادة الوجدانية، و مع ذلك لا يزال متحققاً مع الأول من حيث نوع عمله و لا يختلف عنه إلا في الدرجة و في طريقة عمله. إنه يحلل و ينشر و يجزئ لكي يخلق من جديد أو، حيث تكون هذه العملية غير ممكنة، يصارع مع ذلك في كل الحالات لأن يرفع إلى مستوى المثال و أن يوحد. إنه حي تماماً كما أن كل الموضوعات (باعتبارها موضوعات)ثابتة أساساً و ميتة". كولريدج، النظرية الرومانتيكية في الشعر (سيرة أدبيّة لكولردج)، تر: عبد الحكيم حسّان، (د، ط)، دار المعارف، القاهرة (مصر)، 1971، ص 240.

[2]–محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص 77.

و المتمثلة في الرومانسية الألمانية، الرومانسية الإنجليزية، و الرومانسية الفرنسية. و في هذا الشأن يقول "محمد بنيس": "لم تستطع الخصائص المشتركة بين الرومانسية الأوربية، التي اكتسبت سلطة البداية و النموذج، و هي الألمانية و الإنجليزية بدءً، ثم الفرنسية لاحقا، أن تحجب اختلافاتها البعيدة المدى، و هي اختلافات لصيقة بالبنية النصية و خارج النصية، بما تمثله من تصورات نظرية، و علائق معرفية، و ممارسات نصية. و شرائط اجتماعية–تاريخية"[1].

3- أثر المذهب الرومانسي في تطوّر الأدب الغربي:

لقد أحدث المذهب الرومانسي تأثيراً كبيراً في الآداب الغربية، فكانت أهم النواحي الفنّية التي جدد فيها الرومانسيون هي "الأجناس الأدبية من شعر و مسرحية و قصة، ثم النقد الأدبي عامة"[2]. و قبل أن نفصّل أثر المذهب الرومانسي في تجديد هذه الأجناس الأدبية، نشير إلى أن هذا المذهب قد أحدث تجديداً على مستويات أخرى، منها:

– *تجديد اللّغة*، فقد ابتعد الرومانسيون عن "اللّغة الكلاسيكية النبيلة المتميّزة بالجزالة و الترفع و التصنع و الدقة"[3]. مؤثرين أن تكون لغتهم أكثر بساطة.

– *المزج بين الأجناس الأدبية*، فقد عُرِفَت الرومانسية "باختراق الحدود بين الشعر و النثر، عن طريق إدخال الشعر إلى النثر، ثم بتمجيد النثر و هدم الحواجز بين الأجناس الأدبية"[4]، بحيث يُعتبر هذا المزج بين الأجناس الأدبية قاعدة رومانسية مثلما اعتبر قبل ذلك الفصل بينها قاعدة كلاسيكية.

أ- أثر المذهب الرومانسي في تطوير الشعر الغربي:

إذا كان المذهب الكلاسيكي قد وجّه عنايته الكبرى إلى المسرحية، التي تطوّرت في ظل سيادته، فإنّ المذهب الرومانسي كان أكبر اهتمامه موجها إلى الشعر الغنائي، حتى ليمكن القول بأن "أهم ما أنتجته الرومانسية هو الشعر، الذي عرف على يد شعرائها الكبار حياة جديدة قوية بقيت ذات تأثير و جاذبيّة إلى القرن العشرين. إنها حياةٌ تقوم على العبقرية الفرديّة و إغراقها في التعبير عن العواطف الذاتية و الانسياق مع شطحات الخيال و الحريّة في المضامين و الأشكال"[5]. و هذا الاهتمام الذي أظهرته الرومانسية بالشعر منطقي جداً، لأسباب يشرحها

---

[1]– محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياتها و أبدالاتها، الرومانسية العربية، ج2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء (المغرب)، 2001، ص 29.

[2]– محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص 197.

[3]– عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 66.

[4]– محمد بنيس، المرجع السابق، ص 35.

[5]– عبد الرزاق الأصفر، المرجع السابق، ص 68.

"محمد مندور" فيقول: "لقد اتخذت الرومانسية من الشعر وسيلة للتعبير عن الذات، و كان هذا طبيعيا بعد ثورة حررت الفرد و اعترفت للإنسان بحقوقه، و إن كانت الأحداث التي تلت تلك الثورة قد كيفت هذه الذات تكييفا خاصا فيه الكثير من الشكوى و التشاؤم و الألم، وقد أخذ التأمل والاجترار يزيدان هذه المشاعر القاتمة قوة و سيطرة، بل و أصبح الرومانسيون يجدون في شقائهم نعيما و نبلا، و في الشعر عزاء عن هذا الشقاء، و إن كنا نراهم أيضا يهربون من أرزاء تلك الحياة، إما إلى الطبيعة، و إما إلى إله عاطفي قد يكون فيه بعض سمات إله المسيحية ولكنه لا يتقيد بها"[1]. و بالإضافة إلى الثورة و ما تلاها من أحداث، يمكن إضافة أسباب أخرى موضوعية منها كون الرومانسية أساساً "تقوم على فلسفة العاطفة، و تعنى بالفرد في آماله و نزعاته، و تحصر جل همها في الكشف عن النواحي الذاتية. و لذا كان القرن التاسع عشر غنيا بشعرائه، على النقيض من العصر الكلاسيكي في جملته. و خاصة القرن الثامن عشر. و قد تجدد الشعر في موضوعاته، و في معانيه، و في قوالبه الفنية"[2]. و يمكن تفصيل هذه النّواحي التجديدية للشعر على النّحو الآتي:

بالنسبة للتجديد في الموضوعات و المعاني، فقد عُرِف الرومانسيون بتقديسهم عاطفة الحب فظهر عندهم ما يُعرَف بشعر "الحب الرومانسي"، كما ظهر الشعر الفلسفي الديني[*] الذي قـــام مقام الشعر التعليمي في مرحلة ما قبل الرومانسية. فبعد أن كان موضوعياً عقلياً، أصبح ذاتياً عاطفياً، و فيه يكون انتقال الشاعر الرومانسي من وصف منظر أو حلم أو قصٍّ حادث إلى التساؤل عن مصير الإنسان، و عن الحياة و الموت، و عن المسائل الاجتماعية و الخلقية كما اختلطت المعاني الفلسفية عند الشاعر الرومانسي بالمعاني الدينية و الصوفية. و نادراً ما يبقى هذا الشاعر في إطار المعاني الدينية، إذ كثيراً ما يتعداها إلى تأويل فردي، أو إلى تمرّد و قلق. و من الموضوعات الجديدة كذلك في الشعر الرومانسي، وصف الأسرة و شؤون الحياة اليومية و حوادثها، فكان أول من عالج هذه الموضوعات في أسلوب و إحساس رومانسيين هو "ووردزورث"[3] الشاعر الإنجليزي.

أما بالنسبة للتجديد في الأوزان و القوالب الفنّية، فقد اعتقد أكثر الرومانسيين بأن الموضوعات المعالجَة أغزر في معانيها، و أوسع من أن تحتويها الأوزان الكلاسيكية. و من ثم

---

[1]- محمد مندور، الأدب ومذاهبه، ص 67.

[2]- محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص 197.

[*]- تعتبر قصيدة "المعتكف" لـــ"ووردزورث" "أعظم قصيدة فلسفية في الأدب العالمي و التي استغرقت جهود الشاعر طوال سبعة عشر عاماً دون أن يكملها". عبد الحكيم حسن، مقدمة كتاب: كولريدج، النظرية الرومانتيكية في الشعر، ص ز (المقدمة).

[3]- ينظر: محمد غنيمي هلال، المرجع السابق، ص (199- 201).

جددوا في الأوزان الشعرية، ابتداءً من عام 1820م بعد صدور ديوان "لامارتين" (تأملات) الذي تضمّن بين طيَّاته شعراً لا يندرج تحت أيٍّ جنس من الأجناس الأدبية المعروفة[1]. و الأهم من تجديد الأوزان هو تحطيم ""تفكيك" البحر السكندري"[2]، الذي يمثِّل بحق مرحلة حاسمة لظهور نوع أدبي جديد هو ما يعرف بقصيدة النثر في الأدب الفرنسي. و قبل ظهور الرومانسية، "كان الشعر الفرنسي أسير إطار القواعد الضيقة، و قد تيبس من جرّاء نزوعه إلى التجريد، و افتقر من تعلقه الشديد باللغة" السامية"، و لم يعد إلا شبحاً بلا لون"[3]. هذا فضلاً عن ضعف النتاج الشعري كماً آن ذاك. و كنا قد ذكرنا في موضع سابق، أن أول من أدخل هذا النّوع الشعري الجديد إلى الأدب الفرنسي هو "لوترِيامون" من خلال مجموعته (چـاسبير الليل). كان هذا المبدِّع رومانسي التوجه، و غير أنه ليس من أطلق اصطلاح قصيدة النثر على ما كتب من شعر في هذه المجموعة. و الأكيد أن "قصيدة النثر" و إن ظهرت في ظل سيادة المذهب الرومانسي، إلا أنّ تطوّرها و أبرز نماذجها وأشهر أعلامها قد ظهرت في أحضان المذاهب الأدبية التي تلت هذا المذهب و في مقدمتها المذهب الرمزي.

و هكذا، تطوّر الشعر بتأثير المذهب الرومانسي على كافة المستويات، بدءً باللّغة الشعرية، و مروراً بالموضوعات و المعاني، و انتهاءً بالقوالب الفنّية و الأوزان. هذا فضلاً عن غزارة الإنتاج الشعري وجودته.

ب- أثر المذهب الرومانسي في تطوير النثر الغربي:

لقد اتسع تأثير المذهب الرومانسي ليمتد إلى النثر، فظهرت آثار هذا المذهب جليّة في مختلف الأنواع النثرية، في المسرحية كما في القصة بنوعيها: "القصة القصيرة" و "الرواية"، و في "السيرة الذاتية". و هو ما يمكن تفصيله على النّحو الآتي:

١- المسرحية:

لقد بلغت المسرحية في ظل سيادة المذهب الكلاسيكي أوّج تطوّرها، وظهرت نماذج مسرحية كلاسيكية وصلت حدّ العالمية و مارست تأثيرها على مختلف الآداب. فماذا قدّم المذهب الرومانسي لهذا النّوع الأدبي النثري؟ الأكيد أن هذا النّوع الأدبي قد شهد تراجعاً في ظل هيمنة هذا المذهب. و ما ذلك إلا لأنّ طبيعة المذهب الرومانسي تتعارض إلى حدٍّ ما مع طبيعة الفن المسرحي. و هو ما يؤكِّده "إيليا الحاوي" في شيء من المبالغة بقوله: "و إذا قُدِّر لنا أن نقيّم المسرح الرومنسي و الإبانة على بواعث فشله، فإننا نردها في الغالب إلى باعث أهم،

1- ينظر: محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص 198، 199.

2- سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج1، ص 44.

3- المرجع نفسه، ج1، ص 46.

هو أن الأدب الرومنسي هو أدب ذاتيّ انفعاليّ و فرديّ. و المسرح هو أدب غيريّ، تبطل فيه العقدة الذّاتية و الإنثيالات و الخيالات و الآراء الخاصة و الرؤى الفردية، ليقوم من دونها التعبير عن الموقف العام بل الإنسان العام. فالرومنسية كانت تناقض فلسفة العمل المسرحي، بل وظيفته الأولى و الذاتية قد تفلح في الشعر الغنائي أو أي شعر وجداني، و لكنها لا تفلح في التعبير عن الآخرين و احترام مصيرهم و كينونتهم الخاصة بهم و التبس بواقع كل منهم. فالكاتب المسرحي الرومنسي كان هو أبداً الذات و الموضوع، إنه موضوع أدبه و مسرحه، عبر الأشخاص، مما أثقل ذلك المسرح بالانفعالات و الأوهام و التزيّد و أبطل فيه التحليل الداخلي و الموضوعي الذي هو صفة كبرى في كل ما كتبه شكسبير في المسرح. و هكذا يمكننا أن نفيد من المسرحيات الرومنسية بعض المقاطع الغنائية المتفوقة، أما الأثر المسرحي ذاته فإنه متهافت لأنه أخضع لطبيعة تباين طبيعته"[1]. و نحن إذ نتفق مع "إيليا الحاوي" في بعض ما قاله، فإننا لا نتفق معه في تصوير حدّة هذا التراجع الذي يسميه هو "فشلاً".

فبالنسبة للأدب الإنجليزي، و رغم تشابه الحركة الرومانسية الإنجليزية في عهد "شكسبير"، و في عهد "ووردزورث"، إلا أن هناك حقيقة هامة هي أن الطابع العام لهذه الحركة في القرن التاسع عشر كان الاتجاه نحو الشعر الغنائي، و الفن القصصي، و عدم الاهتمام بالمسرحية. و مع ذلك، مجّد الأدباء الرومانسيون الإنجليز "شكسبير" و درسوا مسرحياته كما استمدوا منها ما يؤيد اتجاهاتهم. و هو ما يؤكّده "عمر الدسوقي" بقوله: "و على الرغم من تشابه الحركة الإبداعية الإنجليزية في عصر شكسبير و في عصر ورد سورث إلا أن الطابع العام للحركة في القرن التاسع عشر هو عدم اهتمامها بالمسرحية، بل اتجه الشعر وجهة غنائية، و اتجه النثر وجهة قصصية، و على الرغم من هذا فقد مجدوا شكسبير و عظموا أدبه و أذاعوه على أنه منشئ الإبداعية في الأدب الإنجليزي، و عكفوا على مسرحياته يدرسونها و يستخرجون منها ما يؤيد حركتهم"[2]. أما في فرنسا، فالأكيد أن تأثير المذهب الرومانسي في المسرحية كان بطيئاً، و ذلك لترسّخ المذهب الكلاسيكي في الأدب الفرنسي، و تناسب طبيعته مع طبيعة هذا النّوع الأدبي. وقد مرّت المسرحية الفرنسية في إطار سيادة المذهب الرومانسي بمرحلتين هما:

– *المرحلة الأولى*: إصلاح المأساة.

– *المرحلة الثانية*: وضع نوع أدبي جديد هو "الدراما الرومانسية".

أما ما تعلق بإصلاح المأساة، فإن الرومانسيين أرادوا وضع مأساة يكون موضوعها مستمداً من التاريخ، و التخلّص من الوحدات الثلاث بحيث لا يتوفر في المسرحية من الوحدات

1– إيليا الحاوي، الرومنسية في الشعر الغربي و العربي، ص 107.

2– عمر الدسوقي، المسرحية، ص 158.

سوى وحدة "العمل"[*]، مستلهمةً بتروٍ من إبداعات "شكسبير" (المثال) و "شيللر" (النموذج). و يُعتبر "غيزو Guizo" المشرِّع الوحيد الذي حاول استخراج تقنية مسرحية دقيقة من مسرح "شكسبير" جديرة بأن تكون نداً للنظرية الكلاسيكية في المسرح و بالحلول محلها. فكان من المسرحيات التي حللها، مسرحية (ماكبث Macbeth). و قد آثر الرومانسيون الاحتفاظ بجزالة الأسلوب، مع الميل إلى استعمال النثر بدلاً من الشعر. و كان ذلك كله قبل عام 1827م[1]. فاتجاه المسرحية نحو النثر يعتبر خطوة هامة من خطوات تطوّر هذا النّوع الأدبي على مرّ الزمن.

أما في المرحلة الثانية، فقد ظهر نوع أدبي جديد هو ما يُعرَف بـــ"الدراما الرومانسية". و قد وُجِد عاملان مهداَ للتأثير الرومانسي ممثلاً في أعمال شكسبير المسرحية: الأول هو انحطاط التراجيديا، و الثاني هو حاجة المجتمع الفرنسي إلى مادة مسرحية جديدة، و في هذا الشأن يقول "علي درويش" مفصلا: "هناك مرحلتان مهدتا الطريق أمام تأثير شكسبير في المسرح الفرنسي: الأولى هي انحطاط التراجيديا بعد أن ظلت قرابة قرن من الزمان خاضعة لتلك القيود التي فرضها عليها كورني و راسين بفضل ما حققاه من كمال خيل للكتاب في ضوئه أن لا مجال إطلاقا لابتكار جديد... و المرحلة الثانية هي التي تبلور حاجة المجتمع الفرنسي إلى مادة مسرحية جديدة تستجيب لرغبة –أو على الأصح لحاجة– أغلبية الجمهور بحيث تجيء وسطا بين التراجيديا الكلاسيكية التي توجه إلى الصفوة، و النوع التهريجي المسف الذي يتملق غرائز عامة الناس. هذا النوع الوسط هو الميلودراما التي نمت على يد بيكسيريكور"[2]. فالدراما الرومانسية أو الميلودراما لم تظهر فجأة من مسرح "شكسبير" بل ظهرت أولا عند "بيكسيريكور".

و إجمالاً، يمكن القول، إن أثر المذهب الرومانسي في المسرحية كان ضعيفاً مقارنة بالأثر الذي أحدثه المذهب الكلاسيكي فيها. لكن هذا لا يعني أنه كان تأثيراً سلبياً في مجمله. فمع أن المسرحية لم تكن من أولويات المذهب الرومانسي، إلا أنه أحدث تطوّراً معتبراً فيها، و ذلك بتوجيهه الحوار المسرحي نحو النثر في مرحلة أولى، ثم بإغنائه بنوع أدبي جديد هو "الدراما الرومانسية". و الأكيد أن هذا المذهب الجديد قد مارس تأثيراً واسعاً بشكل غير مباشر عن

---

[*]– لقد ضمّن "فيكتور هيجو" مسرحيته (كراmويل) مقدمة نقدية مما جاء فيها تأكيده "رفضه التقيد بوحدتي الزمان و المكان و الاحتفاظ بوحدة العمل و الانطباع و الفكرة و الجمع بين الجميل و القبيح و العظيم و المسخرة في نظام منسجم". عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 67.

[1]– ينظر: فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص (206– 213).

[2]– علي درويش، دراسات في الأدب الفرنسي، (د،ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (مصر)، 1973، ص 321، 322.

طريق تأثير المسرح الشكسبيري (عطيل، ماكبث، كليوباترا...إلخ) في مختلف الآداب بما فيها أدبنا العربي على نحو ما سنتبينه.

٢- القصة:

يُعتبر ميدان القصة أقل ميادين الأدب تجديداً في أدب الرومانسيين لاسيما من الناحية الفنّية. فقد أحدثت فيه الرومانسية تغييراً محدوداً نسبياً، إذ لم يمتد هذا التأثير إلى خلق نظريات فنّية جديدة إلا في القصة التاريخية. و كانت القصة قد اتسعت حدودها فشملت أغراض جديدة، فما كان من الرومانسيين سوى أن يتوسعوا فيها، في المعاني و تصويرها، ممّا أدى إلى إحداث تطوّر شامل في هذا النّوع الأدبي، بحيث كان للرومانسيين فضل فتح مجالات هذا التطوّر التي بها تعاظم شأن القصة، فقد أصبحت لها منذ ذلك العهد مكانة مرموقة فاقت بها كل الأجناس الأدبية الأخرى. و بشكل عام، فقد طبعت الرومانسية بطابعها الخاص مختلف الأنواع القصصية. و مع أن أكثر قوالبها مأخوذ من أدب القرن الثامن عشر و بعضها الآخر مستمد من الأدب الكلاسيكي، إلا أنه يبقى للرومانسيين فضل ابتكار نوع قصصي جديد هو "القصص التاريخية" أو بالأحرى "الرّواية التاريخية". و قد حملت القصص جميعها آراءهم و نشرت قضاياهم، كما كشفت عن شخصيتاهم[1]. و "الرّواية" و هي أكثر الأنواع القصصية و الأدبية تطوّراً و انتشاراً في العصر الحديث، شهدت تطوّراً ملموساً في الفترة الرومانسية، جاء على مرحلتين:

- *مرحلة الكُتّاب الأوائل.*
- *مرحلة الرّواية التاريخية.*

كان من كتّاب المرحلة الأولى الممتدة بين عامي (1800- 1825م) "شاتوبريان" مؤلّف روايتي (أتالا) و (رينيه)، و "مدام دي ستايل" مؤلّفة روايتي: (دلفين) و (كورين). كما نجد من كتّاب هذه الفترة الرّوائي "ستندال" وكذا "بنجامان كونستان" الذي له عدّة روايات منها رواية (أدولف) الصادرة عام 1816م. أما المرحلة الثانية الممتدة بين عامي (1826- 1865م)، فهي مرحلة الرّواية التاريخية. و المقصود بالرّواية التاريخية تلك الرّواية التي تستمد أبطالها من الشخصيات التاريخية وكذلك أحداثها الكبرى، مع احتفاظ الكاتب بحريته في التحليل و التفصيل. أو تلك التي تبتكر شخصياتها من الخيال ضمن فترة تاريخية معيّنة. و من أبرز كُتّاب هذه المرحلة، الكاتب الإنجليزي "ولتر سكوت" الذي يعتبر بحق رائد هذا النّوع الأدبي، فقد ألّف بين عامي (1814- 1826م) سلسلة من الرّوايات حققت نجاحاً باهراً و تأثيراً واسعاً في مختلف الآداب العالمية. و على يديه اكتملت ملامح الرّواية الرومانسية، و مثالنا على ذلك رواياته

[1]- ينظر: محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص (207- 214).

(ويفرلي) و (إيفانهو).كما كان من كتّاب هذه المرحلة "ألفريد دو فينييA. De Vigny" الذي أصدر عام 1826م روايته (الخامس من مارس)، باسطاً في مقدمتها نظريته في الرّواية التاريخية. و هو في مجمل رواياته لم يستمد شخصياته من التاريخ بل ابتكرها. كان من رواياته: (ستيلّو أو العفاريت الزرق)، و(عُود الخيزران). وبرز أيضاً، " فيكتور هيجو" صاحب رائعة (نوتردام دو باريس Notre-Dame de Paris) الصادرة عام 1831م ، و رواية (البؤساء Les Misérables) الصادرة عام 1862م. هذا بالإضافة إلى الكاتب "ألكسندر دوماس الأب"[1] و غيرهم.

و قد صنّف النقاد و الدارسون الرّواية الرومانسية إلى عدّة أنواع[*]، لكن تبقى الرّواية التاريخية أبرز هذه الأنواع التي تظهر فيها أصالة الرومانسيين بشكل جلي كونهم لم يستلهموها ممّن سبقوهم كما أنهم قدّموا فيها نماذج على قدر كبير من الجودة و الإتقان وصلت إلى العالمية.

٣- السيرة الذاتية:

كان من الأنواع الأدبية التي برزت كذلك في ظل سيادة المذهب الرومانسي، و ظهر أثره فيها، "السيرة[**]" و "السيرة الذاتية" بشكل خاص، و كذا أدب الرسائل. و "السيرة الذاتية" هي جزء من "السيرة الإنسانية" التي تُعرَّف بأنها: "ذلك النوع الأدبي الذي يتناول بالتعريف حياة إنسان ما، تعريفاً يقصر أو يطول؛ فإن جانباً كبيراً من جوانب «الحياة» في هذه السيرة يقوم على التّفكير و التّأمّل من جهة، و السّلوك والعمل من جهة أخرى. و لكنّها -إلى جانب هذا و ذاك- فن أدبي جَوهرُه «التّواصُل اللّغويّ»"[2]. و الأكيد أن "النقد العربي الحديث قد استوعب التفرقة بين المصطلحين الغربيين، المركبَين تركيباً مَزْجياً، فحكاهما لفظاً و قال «السِّيرة الغَيريَة» Biography، و «السيرة الذاتي» Autobiography"[3]. و سيقتصر حديثنا في هذا المقام على النّوع الثاني تحديداً لعمق الأثر الرومانسي فيه.

1- ينظر: عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص (71- 73).

*- كان ممّن فصّل الأنواع الرّوائية الرومانسية "محمد غنيمي هلال"، في كتابه (الرومانتيكية).

**- "السيرة" كما جاءت في المعجم الوسيط: السنة و الطريقة و الحالة التي يكون عليها الإنسان و غيره، و السيرة النبوية وكتُب السيّر مأخوذة من السيرة بمعنى الطريقة، و أُدخِل فيها الغزوات و غير ذلك. و يقال: قرأت سيرة فلان: تاريخ حياته. أما في المعجم الوجيز، فالسيرة: السنة و الطريقة و ترجمة الشخصية. ينظر:

- مجمع اللّغة العربية، المعجم الوسيط، ص 647.

- مجمع اللّغة العربية، المعجم الوجيز، دار التحليل للطباعة و النشر، (مصر)، (د، ت)، ص 331.

2- عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، (د،ط)، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، (مصر)، 1992، ص 2.

3- المرجع نفسه، ص 3.

تُعرَّف "السيرة الذاتية" –في أبسط تعريفاتها– بأنها قَدْرٌ من حياة إنسان ما يكتب موضوعها بنفسه. لكن هذا لا يعني أن أي قصة يكتبها هذا الإنسان أو غيره عن حياته يمكن اعتبارها "سيرة ذاتية"، و ما ذلك إلا لأن "السيرة الذاتية كنوع أدبي تنفرد عن بعض الأنواع المتقاربة والمقاربة لها، لاسيما "المقال الشخصي Personale Essay"، "اليوميات Diary"، "المذكرات اليومية Travel Journal" المستخدمة في السفر، و "رواية السيرة الذاتية Autobiographical". على أن الشكل الوحيد الذي لا يمكن فصله من "السيرة الذاتية" هو "المذكِّرات Mémoires"، إذ تمت صياغة عبارة "السيرة الذاتية" في ختام القرن الثامن عشر و قبل تلك الفترة كان مصطلح "مذكِّرات" كثيراً ما يُوضَع علماً على أعمال تُسمى الآن "سيّراً ذاتية". كما أن التفريق بين الشكلين يتحول في أحايين كثيرة إلى فرق في الدرجة لا في النّوع. و إجمالاً يمكن قصر "السيرة الذاتية" كنوع أدبي على السيرة التي يكتبها الشخص لنفسه، و التي يكون فيها تركيز الاهتمام على الذات في الدرجة الأولى لا على الأحداث الخارجية. و يمكن اعتبار (اعترافات القديس أوغسطين) لــ"سان أوغسطين Saint Augustine" أقدم سيرة ذاتية باقية. و قد أُلِّفَت سيّر في القرون الوسطى والعصور القديمة إلا أنّها إلى ذلك الحين لم يُفرَق بينها و بين التاريخ. كما شَهِد القرن الثامن عشر عدّة سيّر ذاتية أصبحت أعمالاً كلاسيكية من الأدب العالمي من بينها: (السيرة الذاتية) الصادرة عام 1766م لــ"بنجامين فرانلكين Benjamine Franklin". و الأهم منها (اعترافات) لــ"جان جاك روسو" التي أسهمت بشكل كبير في تطوير "السيرة الذاتية" كنوع أدبي و ذلك من خلال صراحته الفريدة و استقلاله الشخصي، و كذا من خلال النقاش الذي أثارته سيرته الذاتية لاسيما في إنجلترا[1]. فقد أعلن "روسو" أنه "سيعرض نفسه على حقيقتها و لن يموِّه فيها، و لن يخفي سيئة أو يُزيِّف حسنة، إنما سيذكر الحق مجرَّداً"[2]. فكانت هذه الاعترافات باعثاً قوياً لنهضة و تطوّر أدب "السيرة الذاتية" في ظل الرومانسية الإنجليزية و الألمانية، فظهرت لــ"دي كوينسي" (اعترافات متعاطي أفيون إنجليزي) الصادرة عام 1821م، كما ظهرت لــ"ووردزورت" (المقدمة أو التمهيد) صدرت عام 1805م، و ظهرت لــ"ألفريدي دي موسيه" (اعترافات فتى العصر) عام 1774م. و بشكل عام، حقق هذا النّوع الأدبي نجاحاً باهراً لا يضاهيه سوى نجاح "الرّواية التاريخية"[3].

ففي القرن التاسع عشر، و في عصر سيادة الرومانسية، كثُر التأليف في "السيرة الذاتية"، و أصبحت نوعاً أدبياً مستقلاً، حديثاً و محبباً في الكثير من الآداب العالمية. فبرز من كتّاب هذا

[1]– عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، ص (29– 42).

[2]– شوقي ضيف، الترجمة الشخصية، ط4، دار المعارف، القاهرة (مصر)، (د، ت)، ص 9.

[3]– ينظر: موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، ط2، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت (لبنان)، 1983، مج1، ص 242، 243.

النّوع الأدبي: "جان جاك روسو"، "ووردزورت"، "ألفونس دي لامارتين"، "أرنست رينان Ernest Renan"، "ماكسيم غوركي Maxim Gorki"، "سلما لاجرلوف Selma Lagerlöf"، "ريتشارد تشيرتشن Richard Church"، "جوزيف كونراد Joseph Conred"، "نورمان دوجلاس Norman Doglas"، "هنري أدامز Henry Adams"، "جون ستيوارت مل"، و قبلهم كان "جوته"[1] الذي كان لمؤلَّفه (آلام فرتر Die Leiden des Jungen Werther) تأثيراً كبيراً بعد أن ترجم إلى اللّغتين العالميتين: الفرنسية و الإنجليزية، هذا فضلا عن أثرها في تطور هذا النوع الأدبي. و عن هذا الكتاب يقول "عبد العزيز شرف": "و لكتابه «آلام فيرتر» ...أثرّ كبير في تطور السِّيرة الذّاتية؛ إذ ترجم هذا الكتاب إلى الفرنسية عام ١٧٧٦ و إلى الإنجليزية عام ١٧٧٩، و استقبل فيهما استقبالا طيبًا"[2].

و هكذا تطوّر هذا النّوع الأدبي بتأثير المذهب الرومانسي وكثُر التأليف فيه. ومن آثار هذا المذهب أيضا "تخلل السِّيرة الذّاتية في الكتابات القصصية التي أبدعها أصحاب هذا الاتجاه، حينما يصفون أنفسهم على لسان أبطالهم فيما يقصّون؛ بحيث تظهر في وصفهم لجوانبهم النفسية عناصر ذاتيتهم ظهوراً واضحاً لا لبس فيه"[3]. و سنعرض لهذه الرّواية عند حديثنا عن أثر المذهب الواقعي.

و انطلاقا ممّا سبق، يمكن القول أن تأثير المذهب الرومانسي كان تأثيراً كبيراً و شاملاً، لم يسلم منه أيّ جنس أدبي. و إن اختلفت درجة هذا التأثير من جنس لآخر، إلا أن الأثر البالغ ظهر في الشعر. و قد ارتبط بهذا المذهب ظهور أنواع أدبية جديدة منها "الدراما الرومانسية"، "الرّواية التاريخية"، و "قصيدة النثر" التي ظهرت إرهاصاتها الأولى في ظل هيمنة هذا المذهب.

4 – أثر المذهب الرومانسي في تطوّر الأدب العربي:

لقد تبيّنا فيما سبق الملامح العامة للمذهب الرومانسي، و بالنظر إليها نتساءل عن مدى إمكانية الحديث عن رومانسية عربية في مقابل رومانسية غربية؟ في الواقع، توفرت في الأدب العربي القديم بعض ملامح الرومانسية رغم غلبت الطابع الكلاسيكي عليه. و عن امتزاج الكلاسيكية بالرومانسية في هذا الأدب يقول "إيليا الحاوي": "...و الحقيقة أن الشكل التعبيري و الصوري والفكري كان غالباً كلاسيكياً بمعنى أنه جرى وفقاً لقواعد صارمة و تقليد في العبارة و الوزن و القافية. إلا أن روح الشعر كانت غالباً روحاً رومنسية بمعنى أن الانفعال كان يزخر

1– ينظر: عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، ص 43.
2– المرجع نفسه، ص 34.
3– المرجع نفسه، ص35.

فيه وكانت التجارب في معظمها ذاتية كالرومنسية"[1]. و إذا شئنا التفصيل أكثر في ملامح رومانسية هذا الأدب نذكر "تجربة الطلل"، فهي تجربة رومانسية "فيها تعبير عن الزوالية المحتمة في متن الأشياء و قدرها و فيها بكاء على العواطف و موت الأشياء و الزمن و صورة عن دبيب الموت في خلايا الوجود.وتلحق بتجربة الطلل تجربة المطايا الظاعنات في الغداة والرحيل"[2]. من أمثلة ما ورد في شعرنا القديم قول "امرئ لقيس":

ألا عِمْ صباحاً أيّها الطلل البـَالي	و هَل يَعمَن من كــان في العُصُر الخالي
و هل يَعمَن إلا سعيــدٌ مُخَلَّـــــدٌ	قَليــلُ الهمــوم ما يَبِيــتُ بأوجَـــالِ[3]

يقول "إيليا الحاوي" عن المضمون الرومانسي لهذين البيتين: "...فإذا أمعنا فيهما ألفيناهما مفعمين بالروح الرومنسية و الوجد الوجودي و الماورائي. و ها إن الشاعر في ذهوله و انخطافه يخاطب الطلل و كأنه حيّ سويّ يفهم التحية و الخطاب... و لعل الجاهلي وكان ابن البداهة المبرمة في يقينه الداخلي، أحس أن في تلك الجوامد الصامتة أرواحاً خفية تناديه و تناجيه بصمت و تتكلم دون كلام و تصغي دون أن تسمع. و لقد تجاوز الشاعر عبر ذلك الحدود المادية أو الوصفية المقرّرة و نفذ فيما وراء العقل و تخطاه دون أن ينقضه، وتلك كانت نوعاً من الرومنسية الفعلية بالحياة والمعاناة و ليس بالنظرية والمبادئ الواعية"[4]. و من ملامح رومانسية شعرنا القديم، الارتماء في أحضان الطبيعةً، وعاطفة الحب المقترن في كثير من الأحايين بالهلاك ، و منجاة النفس والتعبير عنها...إلخ. و هو ما يمكن أن نمثل له بأبيات من قصيدة (أراك عصي الدمع) للشاعر العباسي "أبو فراس الحمداني"، و هي من الشعر الوجداني، يقول فيها:

أراكَ عَصِيَّ الدَمعِ شِيمَتُــكَ الصبرُ	أما للهَــوَى نَهيٌ عليك و لا أمــــرُ
بَلَىَ، أنا مشتــاق و عنــدِي لَوعَة،	و لكنَ مثلِي لا يُــذَاعُ له ســــرُ
إذا الليلُ أضوَاني بَسَطتُ يَدَ الهَوَى	و أذللتُ دَمعاً من خَلائقه الكِبــرُ
تَكادُ تُضِيء النّارُ بين جَوانحي	إذا هي أذكَتها الصبَابَةُ و الفكـــرُ
مُعَلِّلتي بالوَصل، و المَوتُ دُونَــهُ	إذا متُّ ظَمآناً فلا نزَل القَطــــرُ
حَفِظتُ، و ضَيّعتِ المَــوَدّة بَيننــا	و أحسنُ من بعضِ الوَفــاءِ لكِ العُذرُ
و ما هذه الأيام إلا صحائــف	لأحرفهــا، من كف كاتبهــا، بشــرُ

[1]– إيليا الحاوي، الرومنسية في الشعر الغربي و العربي، ص 111.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– الأعلم الشنتمري أبي الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى، شرح ديوان أمرئ القيس، (د، ط)،الشركة الوكنية للنشر و التوزيع، (الجزائر)، 1974، ص 97 ،98.

[4]– إيليا الحاوي، المرجع السابق، ص 113.

إلى أن يقول:

و ما كان للأحزانِ، لولاكِ مَسلــكٌ   إلى القَلبِ، لكنَّ الهَوى للبِلى جِسرُ [(1)].

ففي هذه الأبيات و في غيرها عاطفة الحب المتأججة التي فيها تكون "مرتبة الهلاك أدنى ما يبلغه العاشق الحقيقي، كشاعرنا"[(2)]. و هو ما يظهر في قوله "لكن الهوى للبِلَى جسرُ". هذا بالإضافة إلى إطلاقه للخيال.

وعن رومانسية هذا الشاعر يقول "خليل شرف الدين": "و ما الشعراء الرومنطيقيون، في تعلقهم بالأرض والأشياء، و أنسنتهم للطبيعة، و امتزاجهم بها، هربا من قسوة المادة، وحياة المدينة... ما رثاؤهم المرير للشباب الضائع، والفتوة المضيعة .. ما الرومنطيقيون هؤلاء، سوى أبي فراس جديد ، يعكسون روحه، ويعيشون تجربته، بشكل أو بآخر... الفرق بينه وبينهم، أن رومنطيقيته جاءت عفو فتوته، و شبابه المأساوي، في عصر لم يعرف الرومنطيقية كفلسفة أو مذهب، و إن كان يحمل كل دوافعها. أما رومنطيقيتهم فجاءت تعبيرا شعريا عن فلسفة معينة، و مفهوم جديد للحياة و الأحياء، و الكون، و الأشياء ... كما جاءت تسجيلا لموقف قومي، اجتماعي، لغوي و نفسي لجيل صمم أن يتخلص نهائيا من قوانين اليونان، ويتحرر من قيود أرسطو..."[(3)]. و ما يقال عن "أبي فراس الحمداني" يقال عن شعراء عرب آخرين وُجِدت في أشعارهم بعض ملامح الرومانسية.

و بناءً على ما سبق، ندرك أن شعرنا العربي القديم قد عَرَف بعض ملامح الرومانسية، لكن هذا لا يدفعنا إلى القول بوجود مذهب رومانسي عربي فيه. إذ لم يظهر التيار الرومانسي في الأدب العربي إلا في العصر الحديث و بتأثير من الأدب الرومانسي الغربي، بعد أن توفرت فيه ظروف خاصة، و اجتمعت لهذا التوجّه دوافع عدّة سنقف عند أهمها.

أ- دوافع تأثّر الأدب العربي بالمذهب الرومانسي:

لقد اجتمعت عدّة عوامل وظروف دفعت الأدب العربي إلى أن يتوجه نحو الرومانسية، كان من بينها ما تعرض له العرب من اضطهاد وظلم على يد الاستعمار و الإقطاع و من تناقض القيم بين الجديد والقديم وكذا قلق المبدعين العرب المطلعين على ثقافة الغرب تجاه بلدانهم و ما رأوا فيها من جهل و تخلف وقهر. و الأهم من هذا اطلاعهم على التراث الرومانسي

---

[1]- عبّاس السّاتر، ديوان أبي فراس الحمداني، (د، ط)، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر العاصمة (الجزائر)، 2007، ص 64 ، 65.

[2]-الموسوعة الأدبية تاريخ و عصور الأدب العربي -نصوص مختارة مع التحليل-، ط1، دار الفكر اللبناني للطباعة و النشر، بيروت (لبنان)، 2003، ص 220.

[3]-خليل شرف الدين، أبو فراس الحمداني فتوّة رومنسية، (د، ط)، دار ومكتبة الهلال للطباعة و النشر، بيروت (لبنان)، 1996، ص 67، 68.

الغربي الذي وجدوا فيه شبه تطابق بين أسس الرومانسية المختلفة و بين مواقفهم في ظل الاستعمار[1]. تسنى لهم هذا الإطلاع عن طريق الترجمة في الغالب، بحيث ترجم "–على سبيل المثال لا الحصر– كل من نقولا فياض و شبلي الملاط و على محمود طه بحيرة لامارتين. و ترجم أبو شبكة و أحمد حسن الزيات آلام فرتر"[2]. و من خلال مختلف الترجمات انتقلت بعض مبادئ هذا المذهب الأدبي. و مع أنه لم يُحدد العام الذي ظهر فيه المذهب الرومانسي إلا أن "هناك مرحلة معنية ظهرت فيها حركات أدبية و عوامل و ظروف متنوعة أدت إلى تألق هذا المذهب بعد تطور و تفاعل بطيئين خفيفين"[3]. و من بين عوامل ظهور الاتجاه الرومانسي في أدبنا العربي ما يجمله "نسيب النشاوي" على النحو الآتي:

"١– تأثيرات الغرب[*].

٢– التجمعات الأدبية المجددة.

٣– المجلات و الصحف الداعية.

٤– الانتقادات التي وُجِهت إلى الاتباعيين.

٥– معاناة الجيل بعد الحرب العالمية الأولى"[4].

فبفعل هذه العوامل و غيرها ظهر اتجاه رومانسي في أدبنا العربي قدَّم نماذج راقية، و أحدث تطوّراً ملحوظاً في هذا الأدب شعره و نثره.

ب– أثر المذهب الرومانسي في تطوير الشعر:

مثل الاتجاه الرومانسي العربي أربع جماعات أدبية، كلّها تأثرت بالمذهب الرومانسي. هذه الجماعات هي:

- جماعة الديوان.
- جماعة أدباء المهجر:
  - الرابطة القلمية.
  - العصبة الأندلسية.
- جماعة أبولو.

1– ينظر: إبراهيم محمد منصور، البعد الصوفي عند شعراء المهجر الشمالي و ارتباطه بالرومنتيكية (جبران خليل جبران– نسيب عريضة– ميخائيل نعيمة)، مجلة عالم الفكر، الكويت، سبتمبر 1999، مج28، ع1، ص 42.

2– فايز ترحيني، الدراما و مذاهب الأدب، ص 185.

3– نسيب النشاوي، مدخل إلى المدارس الأدبية، ص 167.

*– يقصد بتأثيرات الغرب تأثير عالمية الآداب الغربية لاسيما الأدبين الإنجليزي و الفرنسي على نحو ما سنرى.

4– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

و من خلال هذه الجماعات الأدبية سنتين تأثير هذا المذهب الغربي و كذا إسهام كل جماعة في تطوير الشعر العربي.

أ – جماعة الديوان:

تأسست هذه الجماعة عام 1921م. كان كل أعضائها : "عباس محمود العقاد"،"عبد القادر المازني"، و "عبد الرحمن شكري". عُرِفت حركتهم التجديدية باسم "جماعة الديوان" نسبة إلى كتاب في النقد أصدره "العقاد" و "المازني" و سمياه (الديوان). و رغم أن "شكري" لم يسهم في تأليف هذا الكتاب، إلا أن هذا المصطلح النقدي الشائع "جماعة الديوان" يشمل آراء "شكري" في النقد. و كل ما له، حملة عنيفة شنها "المازني" عليه سماه فيها "صنم الألاعيب"[*][1]. كان لهؤلاء الثلاثة ثقافة مزدوجة، و من ثم كان شعرهم "نتاجاً تمتزج فيه الثقافتان العربية و الغربية و خصوصاً الثقافة الإنجليزية الرومانسية، لذلك كان يستولي على نفوس شعراء تلك الجماعة – خصوصاً "عبد الرحمن شكري"– ما يسمى بمرض العصر الذي كان سائداً عند شعراء الرومانسية في الغرب"[2]. اتخذت هذه الجماعة من مجموعة (الكنز الذهبي The Golden Treasury) مرجعاً لها، و هي عبارة عن "مختارات من الشعر الإنجليزي من عصر شكسبير إلى نهاية القرن العشرين"[3]. و أخذ أعضاء جماعة الديوان يدعون إلى مذهبهم الجديد في النقد و الشعر، فأتوا بنظرية جديدة سموها "شعر الوجدان". متخذين شعاراً لها بيت "عبد الرحمن شكري" القائل:

ألا يا طَـــــائِرَ الفِردَو سِ إنَّ الشِّعرَ وِجـــــــدَان[4]

و كان من أبرز خصائص هذه الجماعة الأدبية:

– رفض اتجاه المدرسة الكلاسيكية القائم على إتباع القديم و تقليده.

– التعبير عن تجربة شعورية ذاتية.

---

*– يمكن العودة إلى النقد الموجّه إلى شكري في كتاب: عباس محمود العقاد، إبراهيم عبد القادر المازني، الديوان (في الأدب و النقد)، ط4، دار الشعب للصحافة و الطباعة و النشر، القاهرة (مصر)، 1997، ص (57–73).

1– ينظر: محمود الربيعي، في نقد الشعر، (د، ط)، دار المعارف، القاهرة (مصر)، 1968، ص 123.

2– أحمد عوين، الطبيعة الرومانسية في الشعر العربي، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية (مصر)، 2001، ص 92.

3– محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس الشعر الحديث، ص 122.

4– محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، (د، ط)، نهضة مصر للطباعة و النشر، القاهرة (مصر)، (د،ت)، ص 56.

– الاتجاه إلى الشعر الوجداني الذي يعبِّر عن شخصية الشاعر المتميّزة، لهذا هاجموا شعر المناسبات و الشعر الاجتماعي الذي اشتهرت به الكلاسيكية العربية.

– عدم الالتزام بقافية واحدة في القصيدة الواحدة لأنها – في نظرهم– تؤدي إلى الرتابة و الملل. و الخروج إلى نظام المقطوعات أو الأبيات، و أحياناً أخرى الخروج إلى نظام "الشعر المرسل" كما رأينا عند "عبد الرحمن شكري".

– الاهتمام بالخيال و التصوير و بروز القلق و التشاؤم في شعرهم.

– الوحدة العضوية و الموضوعية[1]. و يعتبر موضوع "الوحدة العضوية" من أبرز و أهم الأمور التجديدية التي دعت إليها هذه الجماعة الأدبية و حاولت تجسيدها فيما أنتجت من أدب، و كذلك في هجومها على قصائد "شوقي"[*]، و الحق أن هذه الجماعة الأدبية لم تكن أول من دعا إلى هذه الوحدة، إذ سبقها إلى هذه الدعوة "خليل مطران". و كل ما في الأمر، أن دعوتها كانت أبعد عمقاً. و في هذا الشأن يقول "محمد مصايف": "و تحسن الإشارة إلى أن مطران قام بهذه الدعوة سنة ١٩٠١، الأمر الذي يؤكد أنه سبق جماعة الديوان إلى المطالبة بالوحدة الفنية في الشعر. على أن هذا لا يحط أبدا من قيمة جماعة الديوان، لأن دعوتها إلى هذه الوحدة كانت أكثر تفصيلا و أبعد عمقا"[2]. و للأسف، انقسمت هذه الجماعة وانصرف "عبد الرحمن شكري" و "إبراهيم عبد القادر المازني" عن نظم الشعر و لم يبق سوى "عباس محمود العقاد" يحمل وحده رسالة هذه الجماعة و ينظم بدل القصيدة و القصيدتين دواوين شعر أبرزها ديوانه (هدية الكروان) و في هذا الشأن يقول "شوقي ضيف": "...فإن العقاد ظل علما لامعا فيه، و ظل يخرج الديوان بعد الديوان، حتى السنوات الأخيرة. و كان لا يزال يحمل رسالة المدرسة، فهو يستلهم الشعر الغربي و يوسع حياته الأدبية في شعره... و يتضح ذلك من ديوانين هما: «هدية الكروان» و «عابر سبيل»"[3]. و "العقاد" في كل هذا، متأثر بشعر الشاعر الإنجليزي "شيللي" لاسيما من خلال قصيدته الشهيرة "في القبَّرة"، غير أنه لم يقتبس مقاطع شعرية بل اكتفى بالإلهام من بعيد. و عن طريقة "العقاد" في التأثر بالشعر الغربي الرومانسي. يقول "شوقي ضيف": "و كل من يقرأ في الآداب الإنجليزية يعرف قصيدة شيللي في القُبَّرة، و ما نشك في أن هذه

1– ينظر: أحمد زلط، حسين علي محمد، الأدب العربي الحديث الرؤية و التشكيل، (د، ط)، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية (مصر)، (د، ت)، ص 82، 83.

*– لقد انتقد "العقاد " "أحمد شوقي" في أمور عدّة كان أبرزها التفكك أو غياب الوحدة العضوية في قصائده و قد مثّل لهذا التفكك بقصيدة شوقي في رثاء "مصطفى كمال". ينظر: عباس محمود العقاد، إبراهيم عبد القادر المازني، الديوان، ص (128–141).

2– محمد مصايف، جماعة الديوان في النقد، ط2، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، (د،ت)، ص286.

3– شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ط 10، دار المعارف، القاهرة (مصر)، (د،ت)، ص 68.

القصيدة و ما يماثلها هي التي أوحت للعقاد لا بنظم قصيدة واحدة في الكروان، و لكن بنظم طائفة من القصائد. و هو لا يأخذ من شللي و لا غيره رقعا يضيفها إلى نسيج قصائده، بل يكتفي بالإيحاء و الإلهام من بعيد"[1]. و على كل حال فقد أسهمت هذه الجماعة الأدبية بشكل كبير في الدعوة إلى الرومانسية، وكان إسهامها النقدي أكثر فعالية و أبلغ أثراً من إسهاماتها الإبداعية.

٢ – *أدباء المهجر:*

تعود نشأة هذه الجماعة إلى هجرة جماعة من أدباء البلاد العربية خاصة من سوريا و لبنان، إلى أمريكا في أواخر القرن التاسع عشر و أوائل القرن العشرين. و عن نشأة هذه الجماعة الأدبية و عن طبيعة أدبها و مضامينه يقول "عبد المنعم خفاجي" مفصلا: "يرجع قيام هذه المدرسة الشعرية المهجرية إلى هجرة أفواج كبيرة من أدباء البلاد العربية، و بخاصة من سورية و لبنان، إلى العالم الجديد، في أواخر القرن التاسع عشر، و أوائل القرن العشرين... فأنشأ المهاجرون في تلك الديار النائية أدباً، يعبرون به عن مشاعرهم ، و كتبوا شعرا يصورون فيه عواطفهم و مختلف أحاسيسهم و تجاربهم و يتحدثون فيه عن غربتهم و حنينهم إلى الوطن، و يصفون فيه حياتهم و ما تعرضوا له من عناء و شقاء و تجارب مريرة مثيرة، و كان أدبهم هذا هو أدب مدرسة المهجر، و شعرهم هو الشعر المهجري الذي أصبح مدرسة شعرية من مدارس الشعر الحديث... و قد ولد هذا الأدب و الشعر مع القرن العشرين، نشأ و نما و ترعرع و ازدهر، حتى بلغ ما بلغ في الثلاثينيات و ما بعدها"[2]. ينقسم هذا الأدب إلى أدب المهجر الشمالي و فيه ظهر ما يعرف بالرابطة القلمية، و أدب المهجر الجنوبي و فيه ظهر ما يعرف بالعصبة الأندلسية على هذا النّحو:

٢–١– الرابطة القلمية:

تأسست هذه الجماعة في نيويورك في العشرين أفريل 1920م، بدعوى من "عبد المسيح حداد" و "جبران خليل جبران" الذي تولى رئاستها. كان من أعضائها: "ميخائيل نعيمة"، "نسيب عريضة"، "نعمت الحاج"، "إيليا أبو ماضي"، "رشيد أيوب"، "ندرة حداد"، و "نعمة أيوب". و يمثل كتاب (الغربال) لـ"ميخائيل نعيمة" أفكار هذه الجماعة تمام التمثيل، من الدعوة إلى التجديد، و توجيه النقد إلى مقاييس جديدة. و قد وجّه "جبران" الرابطة القلمية و شعراءها نحو الرومانسية المجنحة، و امتد تأثيره إلى الشرق العربي، بشعره الموزون، و بشعره المنثور، و بشعر المناجاة الذي أوجده في الشعر العربي الحديث. لقد كانت الرابطة القلمية أقرب إلى الرومانسية شكلاً،

---

[1]– شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص 68.

[2]– محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس الشعر العربي الحديث، ص 70.

و لكن طول التأمل و عمق التجربة رفع شعرها إلى مستوى عال[1] بعد أن "تعمقوا في الآداب الغربية، و استمدوا منها بعض صورهم، و لكن من المحقق أيضاً أنهم لم يذيبوا أنفسهم فيها، بل ظلت لهم شخصيتهم العربية المستقلة، و هذا ما نلمسه في نزعتهم الإنسانية الجماعية، و إن ضربوا فيها بسهام متعددة"[2]. و قد أحدث الرابطيون أثراً بارزاً في الأدب العربي، شعره و نثره دافعين به إلى التطوّر على كافة الأصعدة. و عن هذا الأثر يقول "فصل سالم العيسى": "مال الرابطيون إلى التجديد و التطوير في شعرهم، و هم ينطلقون من فكرتهم في البحث عن عالم فيه مساواة و عدل... و فكرة البحث عن عالم جديد قادتهم إلى الجديد في البناء، و إلى بناء النموذج الأمثل للفن الطامح إلى التحرر من القيود الفنية، متمثلة بالأوزان و القوافي و الصور و الهيكل"[3]. كانت انطلاقتهم من الشعر الأندلسي الذي رأوا فيه شيئاً من التحرر في الشكل، فاستثمروه، و ذلك من خلال إثرائه بالمعاني الإنسانية الجديدة، و توسيع أغراضه، و جعل موسيقاه دون قواعد اللهم إلا قواعد الذوق و الحس النابعين من صميم الحس و الذوق العربيين الخالصين. هذا فضلاً عن تتويج القصائد بعناوين جذابة. فالعنوان في القصيدة العربية الحديثة و في قصائد شعر الرابطة القلمية خاصة عنصر تجديدي، ذلك أن المتصفّح لدواوين الشعر العربي يجد القصيدة إما تُعرَف بغرضها أو مناسبتها، أو بقافيتها، أو بالحادثة التي تُعبّر عنها، أو بظاهرة معينة في عصر من العصور مثل "المعلقات"، و "النقائض" إلى غير ذلك ممّا لا يدل على مضمون القصيدة و لا يحدد هويتها و إن ربطها بزمان أو مكان أو حَدَث. أما القصيدة الحديثة فهي تعبير عن تجربة شعورية تتحد أجزاؤها لتكوّن وحدة واحدة، ككائن حيّ، و من جملة حقوقه، حصوله على اسم يميّزه. كان ممّن أحسن اختيار عناوين لقصائده "إيليا أبو ماضي" بحيث تراوحت هذه العناوين بين الطول و القصر، بين الخبر و الإنشاء، الوضوح والإبهام[4] منها: "الشاعر"، "العنقاء"، "الطين"، "الحجر الصغير"، "التينة الحمقاء"، "كم تشتكي"، "و قال"، "إن الحياة قصيدة"، "ماء و طين"، "متى يذكر الوطن النوم؟"، "من اشتهى الخمر فليزرع دواليها"، "يا أنشودتي انطلقي"...إلخ[5].

1- ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، مدرسة شعراء المهجر، ص 71، 72.

2- فصل سالم العيسى، النزعة الإنسانية في شعر الرابطة القلمية، (د،ط)، دار اليازوري العلمية للنشر، عمان (الأردن)، 2006، ص 58.

3- المرجع نفسه، ص 151.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص (151- 155).

5- ينظر: إيليا أبو ماضي، الديوان، تح: جورج شكور، ط1، دار الفكر اللبناني للطباعة و النشر، بيروت (لبنان)، 2004.

والملاحظ على الرابطيين أنهم لم يحصروا أنفسهم في مذهب واحد بل" فاض شعرهم بمختلف النزعات الكلاسيكية و الرومانسية و الرمزية و السريالية و الواقعية و غيرها، و ظهر التحرر التعبيري في شعر نسيب عريضة و ميخائيل نعيمة و جبران أكثر مما ظهر في شعر غيرهم و صار شعراء الرابطة القلمية أكثر حرية في اللغة، و تحديداً في الألفاظ و الأساليب"[1]. و قد كان لهم إسهامهم الفعّال في تطوير البناء الفنِّي للقصيدة العربية من خلال النماذج الشعرية الراقية التي نظموها، و لاسيما من خلال أعمال "جبران" الشعرية و قد فصّلنا هذا في الفصل الأول من هذا البحث.

٢-٢ - *العصبة الأندلسية*:

تأسست هذه الجماعة في جانفي من عام 1932م برئاسة "ميشال معلوف" ثم خلفه "القروي" و "شفيق معلوف" فيما بعد. كان من أعضائها: "آل معلوف" (قيصر، شفيق، فوزي، جورج حسون)، الشاعر القروي، "حبيب مسعود"، "نظير زيتون"، "إلياس فرحات". اتسمت هذه الجماعة بالهدوء و الاتزان، كما كانت متأثّرة إلى حدٍّ بعيد بالأدب الأندلسي خاصة ما تضمنته الموشحات من روح غنائية. غير أنهم خلافاً للرابطيين، كانوا أكثر تمسكاً بالديباجة المصقولة، و العبارة الجميلة و الجرس القويّ. وقد أحاطوا بكثير من ثقافات الغرب و ألموا باللّغتين الإنجليزية و الإسبانية إلى جانب تمكنهم من اللّغة العربية. وقد جمعت العصبة الأندلسية بين موقفين: موقف محافظ مثّله الشاعر "القروي"، و "إلياس فرحات"، و موقف داعٍ إلى التجديد و التمرّد على القديم مثّله "فوزي المعلوف"، "نعمة قازان"، و "جورج صوايا"[2]. و هكذا شكّل أدب الرابطة القلمية و العصبة الأندلسية الأدب المهجري الذي طُبِع شعره بالطوابع الآتية:

"١- الطابع العاطفي الذي يتجلى في رقَة في العاطفةما بعدها رقة، حيث الشوق و الحنين إلى الوطن البعيد.

٢- الطابع الروحي، و يتمثل في مناجاتهم لله، و حبهم للطبيعة، و هيامهم بالجمال.

٣- الطابع التأملي الفكريّ كما في "الطلاسم"لأبي ماضي و غيرها.

٤- الطابع القومي، مما يتراءى لنا في وطنيات أبي شادي.

٥- الطابع الإنساني، و هو كثير في شعرهم"[3].

٣- *جماعة أبولو*:

تأسست هذه الجماعة عام 1932م و كان "أحمد زكي أبو شادي" هو من أطلق عليها هذا

---

[1]- محمد عبد المنعم خفاجي، مدرسة شعراء المهجر، ص 74.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 72، 73.

[3]- محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس الشعر العربي الحديث، ص 83.

الاسم و المعلن عن ميلادها. و يرجع سرّ اختيار هذا الاسم الإغريقي (أبولو) لجماعة أدبية عربية إلى رغبته في أن تحمل هذه الجماعة اسماً عالمياً فنّياً يلائم صبغتها. مركزها القاهرة و عضويتها مفتوحة في مصر و العالم العربي، و بشكل خاص للشعراء و للأدباء و محبي الأدب بشكل عام. كان من أعضائها: "كامل كيلاني"، "أحمد ضيف"، "علي العناني"، "أحمد الشايب"، "محمود أبو الوفا"، "حسن كامل الصيرفي"، "محمد عبد اللطيف السحرتي"، "صالح جوت"، "عبد العزيز عتيق"، و "محمد حسن إسماعيل"[1]. أما رئاستها، فإنها أسندت إلى أمير الشعراء "أحمد شوقي"، ثم خلفه "خليل مطران" الذي كان كاتب سرّها. و أصدرت هذه الجماعة مجلّة باسمها و في هذا الشأن يقول "شوقي ضيف": "و كان رائدها و قائدها و صاحب فكرتها و الداعي لها أحمد زكي أبو شادي، فألفها في سبتمبر ١٩٣٢و أسند رياستها إلى شوقي و لكن الموت عصف به في أكتوبر من نفس السنة، فقلد الرياسة خليل مطران، و جعل نفسه كاتب سرها، و أصدر مجلة باسمها ظلت حتى سنة ١٩٣٥[2].

تأثّرت هذه الجماعة برائد الرومانسية العربية "خليل مطران" و بـــ"جماعة الديوان" و أدباء المهجر. فأما تأثرها بـــ"خليل مطران"، فتجلى في مظاهر عدّة أهمها "شعر الطبيعة" الذي يُعتبر مطران رائد هذا النّوع من الشعر في الأدب العربي. و كان يُكثر فيه من المزج بين الحبّ و الطبيعة، و من أشهر قصائده التي يتجلى فيها هذا المزج قصيدة "المساء" التي صور فيها فشله في الحب. كما أنه أنطق الطبيعة و شخّصها و جعلها تتفاعل مع مشاعره، و يبدو عليها ما يبدو على الشاعر من حزن و أسى. و من مظاهر التأثّر كذلك، تحميل عناوين القصائد أسماء أحد مظاهر الطبيعة مثلما فعل "مطران" في قصائده: "وردة ماتت"، "البحر"، "حمامتان"، و "الزنبقة"...إلخ. كما كثُر في شعرهم و تأثراً بـــ"مطران" ذكرُ "الموت"[3]. أما تأثّر هذه الجماعة الأدبية بشعراء "المهجر" فيأتي في المرتبة الثانية، ثم تليها جماعة الديوان. و عن هذا الاختلاف في درجة هذا التأثّر، يقول "أحمد عوين" موضحاً و معللاً: "...هذا التأثر لم يكن على نفس المستوى القوي الذي تأثر فيه شعراء "أبولو" بـــ"مطران" أولاً وشعراء المهجر في المرتبة الثانية، فإن تأثر شعراء "أبولو" بجماعة "الديوان" يأتي في المرتبة الثالثة، على الرغم من أن شعراء مدرسة "أبولو" و ثلاثي جماعة "الديوان" يتفقون جميعهم في بعض مصادرهم الثقافية، وهي اللغة الإنجليزية و آدابها. فلما كان شعراء "أبولو" قد امتدت مصادرهم الثقافية و هي اللغة الإنجليزية و الفرنسية... فإن شعراء "الديوان" قد تركزت ثقافتهم في اللغة الإنجليزية وآدابها،

1- ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس الشعر العربي الحديث، ص (175- 177).
2- شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص 70.
3- ينظر: أحمد عوين، الطبيعة الرومانسية في الشعر العربي، ص (61- 70).

و من ثم وقع هذا التلاقي بين هؤلاء الشعراء جميعاً في حين اتفق شعراء "أبولو" مع "مطران" الذي أستمد ثقافته -أصلاً- من خلال اطلاعه على الآداب الفرنسية و غيرها من الآداب الأخرى"[1]. و قد أسعفت الترجمة الكثيرين في هذا الاطلاع نظراً لعدم تمكنهم من اللّغات الأجنبية، مثل "الشابي" الذي قدِّر له الاطلاع على معرّباتٍ لأدب "لامارتين" و "دوفينيي" و "بيرون" و "شيلي"...إلخ، و عنه يقول "إميل أ.كبا": "كوّن لنفسه ثقافة متنوعة الهويَّات، من عربيَّة عريقة، مصدرها كتب التراث، و أجنبية. اطّلاعًا على معرّبات لأدب لامارتين و دوفيني و بيرون و شيلي و غوته و سواهم، لأنّه ما عرف غير العربيّة لغة ثقافة و تعبير"[2]. و مع ذلك، استطاع أن يكون من أبرز أعلام الاتجاه الرومانسي في أدبنا العربي.

و قد أسهمت مجلّة "أبولو" في التعريف بالآداب الأجنبية و مذاهبها بحيث ضمّت صفحاتها ترجمات لكبار الشعراء الغربيين و توضيحاتٍ لمذاهبهم و نقلاً لبعض نماذجهم الإبداعية، و في هذا السياق يقول "شوقي ضيف": "و قد خرجت مجلات كثيرة على رأسها مجلة أَبُلُو عُنيت عناية واسعة بالأدب، فتارة يكتب الكُتَاب الفصول الطوال في حقائقه و قيمه، و تارة يترجمون لكبار الشعراء الغربيين، و يوضحون مذاهبهم، و ينقلون بعض نماذجهم... فلم تعد الآداب الغربية خافية على شعرائنا..."[3]. كان ممّن عنوا بالترجمة وتأثروا بشكل مباشر بأعلام الرومانسية الغربية، "أحمد زكي أبو شادي" الذي كانت له ترجمات عديدة عن الأدب الإنجليزي مثل قصيدة "تعالي! تعالي! حبيبة قلبي" المعربة عن الشاعر الإنجليزي "و. ه. ديفز"، و قصيدة "الليل" المترجمة عن "كولريدج" و قصيدتي: "فلسفة الحب" و "الزمان" المترجمتان عن "شيلي". كما ترجم "علي محمود طه" مجموعة من القصائد كان من بينها: قصيدة "عودة الملاح" عن الشاعر "جون ماسفيلد". و مثلما ترجم شعراء جماعة أبولو لشعراء إنجلترا فإنّهم ترجموا كذلك لشعراء رومانسيين فرنسيين، مثل ترجمة "علي محمود طه" لقصيدة "ألفريد دي فينيي" "بيت الراعي" و قصيدة "البحيرة" لـــ"لامارتين"[4] التي كثّر مترجموها، فكان بالإضافة إلى "علي محمود طه"، "نقولا فيّاض" و "شبلي الملاّط" كما سبق و أن أشرنا. و بشكل عام، فقد أكثر شعراء "أبولو" من الترجمة[*] عن الشعرين الإنجليزي و الفرنسي، و ندرة ترجماتهم عن اللّغات الأخرى مثل اللّغة

[1]– أحمد عوين، الطبيعة الرومانسية في الشعر العربي، ص 92.

[2]– إميل أ.كبا، مقدمة كتاب: أبو القاسم الشابي، الأعمال الكاملة النثر، تح: إميل أ.كبا، ط$_1$، دار الجيل، بيروت (لبنان)، 1997، مج$_2$، ص 5.

[3]– شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص 71.

[4]–ينظر: أحمد عوين، المرجع السابق، ص (99– 104).

[*]– لم يترجم أعضاء جماعة "أبولو" القصائد الرومانسية فقط، بل ترجموا قصائد رمزية كذلك، و لكن تماشياً مع مسار البحث اقتصرنا على ذكر بعض القصائد ذات التوجّه الرومانسي.

الألمانية. و الأكيد أن من شعراء "أبولو" من تجاوز حدَّ الترجمة، إلى الاستلهام و تمثّل هذه الثقافة الرومانسية الغربية ، فكان ممّا استلهموه منها الهيام بمظاهر الطبيعة على اختلافها و هو ما يؤكده "أحمد عوين" بقوله: "أكثر شعراء "أبولو" من الترجمات عن الشعرين الإنجليزي و الفرنسي، مع إقلالهم من الترجمات عن اللغات الأخرى مثل الشعر الألماني، إذ تصل إلى حد الندرة، و يلاحظ أن معظم هذه القصائد المترجمة تدين بالمذهب الرومانسي... و لم يقف تعامل شعراء مدرسة "أبولو" مع نتاج شعراء الغرب عند حد الترجمة، لكننا نستطيع أن نقف على بعض مظاهر التأثير بين هؤلاء الشعراء و أولئك التي تصدر عن قراءة و استلهام و تمثُّل لهذه الثقافة الوافدة في العصر الحديث، خصوصا أن شعراء الغرب قد هاموا –في معظمهم– بمظاهر الطبيعة المختلفة"[1]. و يمكن تحديد أهم نقاط تأثر شعراء "أبولو" بشعراء الرومانسية الغربية على النّحو الآتي:

– الارتحال بين مظاهر الطبيعة رفقة رفيقة قد تكون زوجة أو صديقة، هذه الرفيقة التي تستمد جمالها من جمال الطبيعة. فهذا الاتجاه تحديداً أكثر ما يظهر في شعر "علي محمود طه" الذي صوّر فيه رحلاته المتعددة إلى أوروبا[*]، متبعاً خطى "ووردزورث"، لاسيما في قصيدته "يارو دون زيارة".

– الانفعال بالأزهار و التفاعل معها، و الاهتمام بمظاهر الطبيعة الحيّة المتمثلة في الطيور و الحيوانات و الحشرات أحياناً كالفراشة و النحلة، و حتى أحقرها كالعنكبوت و الذبابة و البعوضة، هذه الثلاثة التي نجدها حاضرة في ديوان "أبي شادي" (الينبوع)، و قبله كان الشاعر الإنجليزي "د.ه. لورنس" قد خصص قصيدة مطوّلة للبعوضة.

– الإكثار من العودة إلى القرى التي ينتمون إليها بحثاً عن الهدوء، و رغبةً في استرجاع ذكريات الماضي السعيد، و هو ما يظهر في مثل قصيدة "Le Vieux Vilage" للشاعر الفرنسي "فرنسيس جام"، و هو ما نجده في شعر جماعة "أبولو" أمثال "مصطفى عبد اللطيف السحرتي"، "عبد العزيز عتيق"، و "محمد حسن إسماعيل" الذي كان دائم الرجوع إلى كوخه المتواجد في قريته "النخيل" في صعيد مصر.

– الحضور المتكرر للموت في قصائدهم مقترناً في أغلب الأحيان بأحد مظاهر الطبيعة، مثلما فعل "ألفريد دي موسيه"، و "علي محمود طه"[2] الذي يقول في قصيدته "قبر شاعر" من ديوانه (الملاح التائه):

---

[1]– أحمد عوين، الطبيعة الرومانسية في الشعر العربي الحديث، ص 108.

[*]– مثل قصيدة "أغنية الجندول" من ديوانه (ليالي الملاح التائه). علي محمود طه، الديوان، (د،ط)، دار العودة، بيروت (لبنان)، 1982، ص 120.

[2]– ينظر: أحمد عوين، المرجع السابق، ص (110– 136).

رفَّت عليه مورقــاتُ الغصــون وحفّهُ العشـــــبُ بنـــوَّارِهِ
ذلك قبرٌ لم تشِــدهُ المنـــــون بل شـــــادهُ الشعــرُ بآثارِهِ
أقـــــــامه من لبناتِ الفنــون وزانــهُ المجـدُ بأحجـــارِهِ
ألقى به الشاعرُ عبءَ الشجــون و أودع القلبَ بأســـرارِهِ

* * *

وجاورتـــــهُ نخلةٌ باسقــه تجثمُ في الــوادي إلى جَنبهِ
كأنها الشـــاكلةُ الوامــقــه تقضي مدى العمر إلى قربــهِ
تئنُّ فيها النسمة الخافقــه كأنما تخفقُ عــــن قلبهِ[1]

– الهيام بالليل و المساء، و لحظات الغروب لكل من الشمس و القمر، و بفصول السنة الأربعة لاسيما "الربيع" و "الخريف"، مثلما يظهر في شعر "لامارتين"، "والتر دي لامير"، و "جون كيتس". وفي شعر "الشابي"[2]، و "إبراهيم ناجي" الذي نظم قصيدة مطوّلة بعنوان "الخريف"ضمنها ديوانه «ليالي القاهرة»، "تعكس صورة حزينة لآمال خائبة وحب تولى و ذكريات تشع بالفرح حيناً و بالحزن في أكثر الأحيان"[3]. من ضمن ما جاء فيها:

يا ليالي العمر مــا سر الليالي البطيئات المملات الطـــوالِ
مسرعــات مبطئات و لهــا خفة المــوت و أثقال الجبالِ
كاسفات البال عرجــاء المنى عاثرات الحــظ شوهاء الظلالِ
عجباً للعمر يمضي مسرعــاً للمنايا بسلحفاة المــــلال(؟!)

* * *

يا قمارى الروض في أيك الهوى جفَّتِ الروضةُ من بعد النديــمْ
حل بالأيــك خريــــــفٌ منكــرٌ و ظـــــلال قاتمات و غيــومْ
ماتت الــــــروضــةُ إلا طائفاً من هوى حي على الذكرى يقومْ
فإذا أنكر مـــــــــا حــل بهــا فر يبغي سربَه بين النجــومْ
شاهت الدنيــا وجوهــاً و رؤىً و تولاها سهــومٌ و وجــــومْ
يا عذارى الحسن في ظل الصبا كل حســن بعد ليلاي دميــمْ
يا نعيم العيش في ظل الرضا آه لو أعرف ما طعم النعيــمْ

1–علي محمود طه، الديوان، ص 88.

2– ينظر: أحمد عوين، الطبيعة الرومانسية في الشعر العربي الحديث، ص (118–121).

3– محمد إبراهيم أبوسنة، قصائد لا تموت مختارات و دراسات، (د، ط)، العربي للنشر و التوزيع، القاهرة (مصر)، (د، ت)، ص 102، 103.

أنكـــر الجنةَ قلبٌ ضجرٌ أبدي النار موصول الجحيمْ[1]

و إجمالاً، فإنه رغم كون بعض شعراء "أبولو" مجيدين لأكثر من لغة أجنبية مثل "إبراهيم ناجي" الذي أجاد اللّغة الإنجليزية و الفرنسية و الألمانية و الإيطالية، فإن هؤلاء الشعراء لا يظهر في شعرهم أثر كبير لغير اللّغتين الإنجليزية و الفرنسية. و عن هذا الواقع يقول "أحمد عوين": "على الرغم من أن بعض شعراء "أبولو" قد أجادوا أكثر من لغة أجنبية مثل "إبراهيم ناجي" الذي كان يجيد الإنجليزية و الفرنسية و الألمانية و الإيطالية، فإن هؤلاء الشعراء لا يظهر في شعرهم أثر ذو خطر لغير اللغتين الإنجليزية و الفرنسية، أما الألمانية و الإيطالية فلا يبدو منها غير ترجمات قليلة متناثرة. و على الرغم من أنهم قد اطلعوا على الاتجاهات الأدبية المختلفة التي سادت في الفترة التي سادت أوربا في القرن الماضي، بل التي سادت في الفترة التي عاصروها، فإننا نجد أكثر الاتجاهات الأدبية الغربية بروزا في شعرهم و تأثيرا على نتاجهم الأدبي الاتجاه الرومانسي"[2]. و على كل حال، فقد أسهمت جماعة "أبولو" في تطوير الشعر العربي و كان ممّا قدمته كتجديد:

– تنويع القوافي في القصيدة الواحدة .

– تراسل الحواس[*]، كأن يُستَعمل للشيء المسموع ما أصله للشيء الملموس أو المرئي أو المشموم أو العكس. من هنا جاء حديثهم عن نعومة النغم وبياض اللحن و عطر الأغنية و أمثلتها قول "الهمشري":

خفقت جفني ذكريات حلـــوة مِنْ عطرك القمريّ و النّغم الوضي

فالشاعر استعمل صفة القمرية المفيد للإشراق و الأصل في استخدامها أن يكون للمنظور لا للشيء المشموم. كما استخدم لما هو مسموع (النغم) صفة الوضاءة، و هي عادة تكون للشيء المنظور.

– التجسيم و التشخيص، و التجسيم يقصد به تحويل المعنويات إلى محسوسات، أما التشخيص فهو جعل الجمادات كائنات حيّة تنبض و تتحرك.

1– إبراهيم ناجي، الديوان، (د، ط)، دار العودة، بيروت (لبنان)، 1980، ص 221.

2– أحمد عوين، الطبيعة الرومانسية في الشعر العربي الحديث، ص 137.

*–يشير "عبد الرحمن محمد الوصيفي" إلى أن تراسل الحواس كان موجوداً في الشعر العربي القديم لكنه لم يظهر كفلسفة فنّية مثلما هو الحال في الشعر المعاصر، بل ظهر كإبداع فنّي يلجأ إليه الشاعر تحت تأثير التجربة التي يمرّ بها. و القدماء و إن تنبهوا إلى تبادل الحواس إلا أنهم لم يطلقوا عليه المصطلح المعاصر. ينظر: عبد الرحمن محمد الوصيفي، تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة (مصر)، 2003، ص 17.

- التعبير بالصورة الكلية[1].

و هكذا مثلت جماعة "الديوان" و جماعة "أبولو" و كذا "أدباء المهجر" التيار الرومانسي في أدبنا العربي، هذا التيار الذي وجد أنصاراً له في مختلف الأقطار العربية بما فيها المغرب العربي. و رغم ما قدّمه هؤلاء للأدب العربي، إلا أن بعض الشعراء المتأثرين بالمذهب الرومانسي قد بالغوا في تمثّل خصائص هذا المذهب، فــلم يفهموا " الرومانسية حين حادوا عن الهدف و بلغوا بشعرهم درجة التحرر الممقوت و العبث بآداب اللغة و قواعدها و أصولها"[2]. و تبقى هذه الفئة من الشعراء تمثل قلّة قليلة من مجمل الشعراء الرومانسيين، لا يمكنها إلغاء الأثر الإيجابي و الطيّب لهذا المذهب في أدبنا. و يمكننا إجمال مظاهر التطوّر و التجديد في الشعر الرومانسي العربي في ظل تأثير المذهب الرومانسي في النقاط الأربع الآتية: الصورة الشعرية، اللّغة الشعرية، الموسيقى الشعرية، و الرّؤية الشعرية.

بالنسبة للصورة الشعرية[*]، فالمؤكّد أنها أهم و أعظم منجز فني للشعرية الرومانسية، فالرومانسيون هم "أصحاب المنجز الصوريّ الأعظم، فقد شاعت لديهم صور خاصّة[**]، أسسوا من خلالها لبلاغة جديدة، تختلف عن البلاغة الكلاسيكيّة المتمثّلة في البيان و المعاني و البديع، و التي كانت صورها المهمّة هي الصور البيانيّة من تشبيه، و استعارة، و مجاز، و كناية. لقد ركّز الرومانسيون على التشخيص، و التجريد، و التجسيد، و التشييء، و تراسل الحواس، و تغيير طبائع الأشياء، و هي أنواع من الصور الشعرية تشكّل ذروة الأداء الصّوري الحداثيّ"[3]. و من أمثلة الصور الرومانسية قول "أبي القاسم الشابي" في قصيدته "أيها الليل":

فلك الله ! مـــن فؤاد رحيم	و لك الله ! من فؤاد كئيب
يهجع الكون ، في طمأنينة العصـــ	ـــفور، طفلا بصدركَ الغربيب
و بأحضانك الرحيمة يستيقـــظ في	نَضْرَةِ الضحوك الطروب
شادياً كالطيور بالأمل العــذ	ب ، جميلاً كبهجة الشؤبوب

1- ينظر: أحمد زلط، حسين علي محمد، الأدب العربي الحديث الرؤية و التشكيل، ص (86- 88).

2- حامد حنفي داود، تاريخ الأدب الحديث، ص 122.

*- لقد تعددت تعريفات "الصورة الشعرية" فكان من بين تعريفاتها، تعريف "بشرى موسى صالح" القائل بأن الصورة الشعرية هي "التركيبة اللغوية المحققة من امتزاج الشكل بالمضمون في سياق بياني خاص أو حقيقي موحٍ كاشف و معبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية". بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت (لبنان)، 1994، ص 20.

**- للتوسع في موضوع الصورة الرومانسية، طبيعتها، أنواعها و خصائصها يمكن العودة إلى كتاب: نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي، ط1، صفحات للدراسات و النشر، دمشق (سورية)، 2008، ص (83-208).

3- مصلح عبد الفتاح النجار، البنية الفصامية للقصيدة العربية في القرن العشرين، ص 685.

يا ظلام الحياة ! يا روعةَ الحز ن ! ويا معزِفَ التعيس الغريب
إنّ في قلبكَ الكئيبِ لمرقا دا لأحلام كلّ قلب كئيــب
و بقيثارة السكينة في كــ ـفيْكَ تنهل رنّــةُ المكــروب
فيك تنمو زنابق الحُلــم العذ ب، و تذوي لدي لهيب الخطوب[1]

ففي هذه الأبيات يتمثل الشاعر الكون نائماً بين أحضان الليل كالعصفور و كالطفل. وكأن هذا الليل استحال إلى ربٍ تنام المخلوقات بين أحضانه. و في تلك الحالات المتخطفة سمع هذا الشاعر الرومانسي وحده قيثارة السكون كما كان قد سمعها قبله "جبران"، و شاهد زنابق الحلم التي تنمو في الليل. و هي زنابق داخلية تُرى بعين الخيال و المعاناة . فتحرير الخيال الروحي هو الذي مكّن "الشابي" من مشاهدة زنابق الحلم النامية بين أحضان الليل[2].

أما اللّغة الشعرية، فلقد آثر الرومانسيون العرب استعمال "اللّغة المأنوسة المألوفة القريبة من حياة الناس، و شحنوها بطاقات عاطفية و خيالية رقيقة مصورة و تناغمت الألفاظ مع بعضها في بيان ذي علاقات إيحائية. و لم يشذوا في هذا كله عن الاشتقاقات اللّغوية المعجمية أو القواعد النّحوية و الصرفية[*] و إنما وفروا للتراكيب الشعرية المتانة و القوة في انسجام و رقة"[3]. كان أول من رقق العبارة و اللفظ "جبران" و عنه يقول "إيليا الحاوي": "فجبران هو أبو اللغة الفنية الجمالية و النّفسيّة الحديثة لأن ألفاظه كانت، كما يقول، مستفادة من أفراح الحياة و من أطراحها و من كلام الأُم لطفلها و العاشق لمعشوقته و من تَنَفُّسات المظلوم و المهموم و المدنف. إنها اللغة التي تقوم مقام الآهة و الأنين و الزفرة.... لا يعبر عن الحياة إلا بلغة الحياة، اللغة اليومية التي هي ليست عامية و لا العجمية بل اللغة المختارة من الانفعالات الكبرى و الحتمية في النفس عبر التداول و الممارسة"[4]. من أمثلة اللّغة الجبرانية قوله في الشحرور:

أيّــها الشّحـــرور غـــــرّدْ فالغِـــنا سرُّ الوُجـــــــــــودْ

1- أبو القاسم الشابي، الديوان، (د، ط)، دار العودة، بيروت (لبنان)، 1972، ص 139، 140.

2- ينظر: إيليا الحاوي، الرومنسية في الشعر الغربي و العربي، ص (256–258).

*- نستثني في هذا المقام، بعض الرومانسيين العرب الذين غالوا في الثورة على انجازات الكلاسيكية العربية بكل أبعادها، فبعض هؤلاء لم تكن ثورتهم بدافع الثورة فحسب، بل كان من بينهم حتى من لا يقدر على نظم قصيدة كلاسيكية لعدم امتلاكه لثقافة تؤهله لذلك، و لا لرصيد لغوي يسعفه على نظم قصائد بالمواصفات الكلاسيكية العربية الناجحة، فصار يُعيب على الكلاسيكيين حتى تمكنهم من أدوات اللّغة، و صار رصيدهم من اللّغة رجعية. ينظر: مصلح عبد الفتاح النجار، البنية الفصامية للقصيدة العربية في القرن العشرين، ص 685.

3- نسيب النشاوي، مدخل إلى المدارس الأدبية، ص 164.

4- إيليا الحاوي، المرجع السابق، ص 242.

ليتني مثـــــلكَ حـــــــــرٌّ	مـــن سُجـــــــونٍ و قُيـــودْ
ليتــــَني مثلـــــــكَ رُوحاً	في فَضَــا الــــــــوادي أطيرْ
أشـــربُ النّورَ مدامـــــاً	في كـــــؤوسٍ مـــــــن أثيرْ
ليتـــــــني مثلك طهـــراً	و اقتناعــــاً و رضـَــــــــى
مُعرضـــــاً عمّا سيـــــأتي	غـــــافلاً عمّا مضـَــــــى[1]

و جدد الشعراء الرومانسيون في الموسيقى الشعرية بحيث وفّروا "لأشعارهم غنائية عذبة إذ اهتموا بالموسيقى الداخلية التي تصدر من رقّة الصياغة و انسجام اللفظ مع اللفظ كما اهتموا بالموسيقى الخارجية التي تأتي من الأوزان العروضية"[2]. و يمكن أن نمثّل لهذا بأبياتٍ من قصيدة "المساء" لــ"خليل مطران" يقول فيها:

يا كوكباً مـــــن يهتدي بضيائـــه	يهديه طالـــــــــع ضلة و رياء
يا مورداً يسقي الـــورود سرابه	ظمـــأ إلى أن يهلكوا بظمــــاء
يا زهـــــرة تحي رواعى حسنها	و تميت نـــــــــاشقها بلا ارعاء
هـــــــــذا عتابك غير أني مخطئ	**أيـــــرام سعد في هوى حسنـــاء!**

إلى أن يقول:

متفــردٌّ بصبـــــابتـــي متفـــرِّدٌ	بكآبتي متفـــــــــرِّدٌ بعنائي
شاكٍ إلى البحر اضطراب خواطري	فيجيبني برياحــــه الهوجاء
ثـــاوٍ على صخر أصم و ليـــت لي	قلباً كهذي الصخرة الصمـــاء[3]

فهذه الأبيات من البحر "الكامل". و ما يدعم موسيقاها الداخلية، "التكرار" و تقارب التراكيب النحوية و هو ما يظهر في قوله: (يا كوكباً من يهتدي بضيائه/ يا مورداً يسقي الورود سرابه/ يا زهرة تحي رواعى حسنها)، (متفرد بصبابتي/ متفرد بكآبتي/متفرد بعنائي). و أيضاً قوله (ثاوٍ على صخر/شاك ٍإلى البحر). و أيضا عن طريق النعوت و هو ما يظهر في قوله (رياحه الهوجاء/ الصخرة الصماء).

وجدد الشعراء الرومانسيون كذلك في الرؤية الشعرية بحيث "أعطت الرؤية الرومانسية الشعر روحاً سلبية أحياناً تجلّت في التشاؤم و اليأس و الكآبة، و لكنّها أعطته في أحيان أخرى روحاً ايجابية تجلّت في الفرح تارة و بالتحدي و التمرد و التطلع إلى الحرية و الثورة على المستعمر و المغتصب تارة أخرى. و أعلت منزلة النّفس الإنسانية و دعت إلى الحق و الخير

[1]– جبران خليل جبران، البدائع و الطرائف، (د، ط)، الدار النموذجية، بيروت (لبنان)، 2009، ص 158.

[2]– نسيب النشاوي، مدخل إلى المدارس الأدبية، ص 164.

[3]– محروس منشاوي الجالي، منتخبات من الأدب العربي الحديث دراسة فنية، (د، ط)، مكتبة الآداب، القاهرة (مصر)، (د، ت)، ص 116، 117.

و الجمال"[1]. ذلك أن الأدب الرومانسي عامة هو "أدب الثورة، فالثورة هي روحه و الدافع إليه و الهدف منه في نفس الوقت"[2]. و لعل هذا الأمر بالذات هو ما عمّق أثر المذهب الرومانسي في أدبنا العربي.

و بالإضافة إلى هذه النقاط الأربعة التي تطوّر فيها شعرنا العربي في ظلّ التأثير الرومانسي فإنه ظهرت في ظله كذلك محاولات جادة لتطوير البناء الفنّي للقصيدة العربية، بدأت بتنويع القوافي و الأوزان في القصيدة الواحدة، و وصلت إلى محاولة إدخال أشكال جديدة مثل الشعر المقطعي مع "جماعة الديوان" خاصة عند "العقاد". و تجربة الشعر المرسل مع "عبد الرحمن شكري"، و الشعر المنثور مع "جبران" و الشعر الحرّ مع جماعة "أبولو". فكلّها كانت محاولات جادة و تمهيدية في انتظار حدوث تطوّر أعمق في القصيدة العربية بظهور قصيدة التفعيلة و قصيدة النثر.

ج- أثر المذهب الرومانسي في النثر العربي:

لقد ظهر أثر المذهب الرومانسي كذلك في النثر العربي و قبله و قبل الشعر ظهر في النقد العربي في صورة مذهب نظري نقدي ثائر، تبلور في كتابين نقديين هما: (الديوان) لـــ"عباس محمود العقاد"، و (الغربال) لـــ"ميخائيل نعيمة". و قد ظهر أثر هذا المذهب في النثر في "القصة" كما في "السيرة".

ا - أثر المذهب الرومانسي في القصة:

ظهر أثر المذهب الرومانسي في الرّواية كما في القصة القصيرة، فأما "الرّواية"، فالمؤكد أنها في الأدب العربي لم تكن تطوّراً لتراث العرب القصصي، بل تم استلهامها من الأدب الغربي. و مثلما كان الغرب سباقاً إلى هذا النّوع الأدبي، كان كذلك سباقاً إلى تقديم نماذج روائية في مختلف المذاهب الأدبية كالرومانسية و الواقعية...إلخ، في حين أن الرّواية العربية، "لم تعشْ تلك الدّورة الخصبة من تصارع المراحل، و الاتجاهات الفنية، و تعايشها، و غلبة إحداها على الأخرى، بل بدت و كأنها تختار مما تراكم هناك تيّاراً بعينه، و تتجاوزه لتختار آخر"[3]. و قد شكّلت الرومانسية المهاد النظري و الإبداعي للرّواية العربية، بحيث كانت الرّواية الرومانسية العربية رواية "تأسيس" أو "تجريب فني"، لذلك غالباً ما كانت تشكو تلك الرّوايات من بعض المآخذ كالضعف في التركيب، و التفكك في البناء الفني، إذ تقول "ساندي سالم أبو سيف": "الرومانسية قد شكّلت المهاد النظري و الإبداعي و الجمالي للرواية و الروائيين العرب، و بدت

[1]- نسيب النشاوي، مدخل إلى المدارس الأدبية، ص 164.

[2]- نبيل راغب، فن الرواية عند يوسف السباعي، (د،ط)، مكتبة الخانجي، القاهرة (مصر)، (د،ت)، ص 200.

[3]- ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية و إشكالية التصنيف، ص 55.

و كأنها منطلق لازم و مرحلة ضرورية من مراحل الخلق الروائي...فالرواية الرومانسية العربية، و الحال هذه، لم تكن سوى رواية "تأسيس" أو "تجريب فني" بمعنى أنها محاولة في ارتياد مجاهل هذا الشكل الجديد في الأدب العربيّ، و اكتشاف بنيته، و التمرّس على كتابته؛ لذلك غالبا ما كانت تشكو تلك الروايات من كل ما يَسِمُ هذه المرحلة التأسيسية من ضعف في التركيب، و تفكّك في البناء الفني، و سذاجة في المعالجة الروائية تتناسب و حال الرّيادة..."[1]. و الأكيد أن الرّوائيين العرب قد "تأثّروا بالرّواية الرومانسية الأوروبية في مظانها أو فيما تُرجِمَ منها، دون أن يتأثروا بالفكر الرومانسيَ، بمعنى أنهم تأثروا بالمُنجز الفنّي للمذهب الرومانسي، دون أن ينطلقوا من فضاء فلسفيّ فكري يتيح لهم حرية الإفادة و الإضافة و الإبداع"[2]. و هم غالباً ما يجمعون بين مذهبين أو أكثر في رواية واحدة، فرواية "زينب" –التي أقرّ جلّ النقاد بأنها أول رواية عربية فنّية– تجمع بين المذهبين الواقعي و الرومانسي، و إن كان "إبراهيم عبد الرحمن" يقول بتفاعل ثلاثة مذاهب أدبية في هذه الرّواية هي: المذهب الكلاسيكي، الرومانسي، و الواقعي، إذ يقول: "...الظواهر الرومانسية و الواقعية الطبيعية في رواية زينب لا تجعل منها بالضرورة عملاً روائيّا رومانسياً أو طبيعيّا خالصاً– و لكنها، فيما تدل عليه أحداثها و شخوصها، صيغة روائية مركبة من الكلاسيكية و الرومانسية و الواقعية مزج بينها هيكل مزجاً جعل منها مذهباً جديداً متميزاً من المذاهب الأدبية الأخرى، أعمله في صياغة أحداث قصته و بناء شخوصها"[3]. و أياً كان عدد المذاهب المتفاعلة في هذه الرّواية، فالأكيد أن الرّوائيين العرب لم يلتزموا بالمذهب الرومانسي وحده بل غالباً إن لم نقل دائماً يأتي في كتاباتهم مقترناً بالمذهب الواقعي.

و من أبرز الأمثلة على هذا الواقع، روايات الرّوائي العربي "يوسف السباعي" الذي يقول عنه "نبيل راغب": "يمزج يوسف السباعي التيار الرومانسي بالتيار الواقعي في وحدة عضوية داخل خلايا النسيج الدرامي، فهو لا يلتزم بالجانب الرومانسي البحت كما يفعل الروائيون الرومانسيون من أمثال وولتر سكوت و تشارلوت برونتي... بل يحاول أن يحرر من النظرة المقيدة بالانطلاق إلى الشمول الفني الذي يرى الحياة في كل صورها المتناقضة، و هذا الالتحام بين السلبية الرومانسية و الايجابية الواقعية لا يقدم كصورة ثابتة لكن كعنصر فعال في تطور الشخصيات و تشكيل الرواية"[4]. و من أشهر رواياته التي يغلب عليها الطابع الرومانسي: (نائب

[1]– ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية و إشكالية التصنيف، ص 57.
[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3]– إبراهيم عبد الرحمن، الأدب المقارن بين النظرية و التطبيق، ص 90.
[4]– نبيل راغب، فن الرواية عند يوسف السباعي، ص 224.

عزرائيل)، (بين الأطلال)، (رد قلبي)، (طريق العودة)،(فديتك يا ليلى)، و (نادية)...إلخ [1]. و هكذا، فالمزج بين المذاهب الأدبية اعتمده الرّوائيون العرب حتى بعد مرحلة البدايات.

و قد وُجِدت أنواع روائية فرعية تندرج ضمن الرّوايات العربية الرومانسية، منها الرّواية "الرومانسية التحليلية " و تندرج ضمنها رواية (سارة) لـــ"عباس محمود العقاد"، (إبراهيم الثاني) لـــ"عبد القادر المازني"، و (الرباط المقدس) لـــ"توفيق الحكيم". فهذه الرّوايات الثلاث تحلّل علاقة الرجل بالمرأة من زوايا مختلفة. و منها أيضاً، "الرّواية التاريخية"، مثل روايات "جورجي زيدان" التي كانت أميل إلى المحافظة على الجانب التاريخي مع الوعي بالدور التعليمي لها[2]. بلغ عدد هذه الرّوايات اثنتين و عشرين رواية، تدل معظم عناوينها على أنّها حقيقية، فهي تستعير العنوان من أسماء مشاهير سطّرت أسماؤهم صفحات التاريخ، كـــ"الحجاج بن يوسف"، و "أبي مسلم الخراساني"، و "الأمين و المأمون"، و "صلاح الدين الأيوبي"، و "عبد الرحمن الناصر"، و غيرهم. أو تستعير العنوان من حوادث تاريخية هامة مثل: "17 رمضان"، "فتح الأندلس"، "الانقلاب العثماني"، و"استبداد المماليك". أو تنسب إلى قبائل كـــ"فتاة غسّان"، و "عذراء قريش". أو إلى أماكن مثل: "أرمانوسة المصرية"، "فتاة القيروان"، و "غادة كربلاء". أما أحداثها فقد جرت بدءً من شبه الجزيرة العربية وصولاً إلى بلاد الأندلس مروراً بكلّ من العراق و بلاد الشام و شمال إفريقيا. و تتأرجح شخصيات هذه الرّوايات بين الحقيقة و الخيال[3].

كما ظهر نوع آخر هو "الرّواية الرومانسية الاجتماعية"، و هذه الرّواية "انطلقت من المفهوم الرومانسيّ لتعالج قضية اجتماعية، و تمتاز بأنها تحمل طابعاً عاطفياً ثائراً، و غالباً ما تُصوِّر الشخصيات الرئيسة فيها بأنها ضحية من ضحايا المجتمع"[4]. و عموماً، فقد ظهرت عدّة روايات ذات الطابع الرومانسي نذكر منها روايات: (عودة الروح)، (عصفور من الشرق)، و (الرباط المقدس) لـــ"توفيق الحكيم"، و روايتي (الأطلال) و (سلوى في مهب الريح) لـــ"محمود تيمور"، و روايتي (زنوبيا) و (الوعاء المرمري) لـــ"محمد فريد أبو حامد" و (عود على بدء) لـــ"إبراهيم عبد القادر المازني"[5]، و غيرها كثير نظراً للاهتمام المتزايد بالفن الرّوائي في حدِّ ذاته.

1- ينظر : نبيل راغب، فن الرواية عند يوسف السباعي، ص (201- 223).

2- ينظر: طه وادي، مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية، ص (61- 66).

3- ينظر: هبة شباروا-سنّو، بين الرواية والتاريخ روايات تاريخ الإسلام لجورجي زيدان، ضمن: تداخل الأنواع الأدبية، مج2 ، ص (809-811).

4- ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية و إشكالية التصنيف، ص 63.

5- ينظر: طه وادي، المرجع السابق، ص 57، 58.

أما بالنسبة لتأثير المذهب الرومانسي في النّوع الثاني من القصة ألا و هو القصة القصيرة، فهو الآخر كان بارزاً و إن لم يكن بنفس القوة. و قد سبقت لنا الإشارة إلى أن القصة القصيرة في بدايتها بدأت رومانسية التشكيل متخذة من القرية خلفية مكانية لها. لكن رغم نشأتها الرومانسية إلا أنها لم تستمر على هذا النّحو سوى فترات محدودة ثم تحولت إلى الواقعية أين ظهرت نماذج جيّدة في القصة القصيرة العربية، و هو ما يؤكده "طه وادي" بقوله: "فالقصة ظهرت رومانسية التّشكيل –في البداية– تُعنى بقضايا الحب المسرفة في العاطفة بحثا عن محبوب بعيد المنال و حب مثالي صَعب التحقُّق. ..هذه الرؤية الرومانسية سُرعان ما جنحت –بقوَّة– نحو (الواقعية النقدية) السوداء، التي تعنى بتصوير الظلم الاجتماعي، و الحرمان العاطفي، و قسوة البشر. و ربما تجلت الواقعية في هذه المرحلة في خير نماذجها عند محمود طاهر لاشين (١٨٩٥–١٩٥٤) الذي ترك مجموعتين هما: «يُحكى أن» و «سُخرية النّاي»"[1]. و لا ينبغي أن يفهم من كلام "طه وادي" أن "محمود طاهر لاشين" يقف وحده في مجال القصّة القصيرة العربية الواقعية، بل وُجدَ عدد من الكتّاب غيره، و إنّما ذُكر إسمه على سبيل المثال لا الحصر.

٢– أثر المذهب الرومانسي في السّيرة:

إن "السّيرة" من الأنواع الأدبية التي تطوّرت في العصر الحديث. عرفها العرب في عصورهم القديمة، "و ربما كان أقدم استعمال لكلمة «السّيرة» على يد محمد بن إسحق في كتابه عن حياة الرسول صلى الله عليه وسلّم، و لذلك تُعدُّ السّيرة النّبوية أوسع ما في التّراجم الإسلاميّة، و أقدمها ظهوراً، و أولاها باهتمام المؤرِّخين و الكُتّاب"[2]. ثم توسعت كتابة السيّر و أسهم فيها "العلماء و المتصوفة و رجال السياسة"[3] و الأدب. فظهرت أنواع من "السيّر" هي: السيرة الذاتية، السيرة الغيرية، و السيرة الشعبية مثل سيرة (سيف بن ذي يزن).

و قد ظهرت بذور السيّر العلمية و الأدبية في الشعر، فعندما بدأ العرب يدوّنون أخبار أدبائهم و علمائهم نقلوا عنهم مباشرةً كثيراً من أخبارهم مثل "الأصمعي" الذي نقلت عنه كُتُب الأدب عدّة أخبار مع "الرشيد" و وزرائه و أدباء و علماء عصره. و في كتاب (الأغاني) لـــ"أبي الفرج الأصفهاني" نجد كثيراً من الأخبار يقصّها عن الشعراء و المغنيين نقلاً عنهم مباشرةً. و في القرن السابع الهجري (القرن 13 م) أصبحت السيرة الذاتية سنّة متبعة بين كثيرين منهم، مثل "ابن سعيد" مؤلف كتاب (المُغرِب في حُلَى المَغرِب)، ضمّنه سيرته و سيرة أبيه و جده

---

[1]- طه وادي، القصة ديوان العرب، ص 65.

[2]- عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، ص 48.

[3]- شوقي ضيف، الترجمة الشخصية، ص 5.

و طائفة من أسرته[1]. كما كثُر هذا النّوع من السيّر "بعد القرن السّابع الهجريّ و لاسيما عند العلماء الذين يؤلفون الطّبقات ، فقد أصبح سنّة بينهم أن يترجموا لأنفسهم بجانب ترجماتهم لغيرهم، فانتشرت السيرة الذّاتية و السيرة الغيرية جنباً إلى جنب. و من أشهر من ترجموا لأنفسهم على هذا النّحو: محمد بن محمد الجزري المتوفى سنة ٩٠٢هـ/ ٤٢٩م"[2]. و قد رافقت السيّر الصوفية "هذه الرّحلة في تطوّر السِّيرة الذّاتية في الأدب العربيِّ، و من أهم ما يُميِّزها أنها تُصوِّر لنا سلوك المتصوِّفة، و تضع تحت أعيننا كثيراً من تجاربهم. و هي تراجم ذاتيّة يصفون فيها أنفسهم و يعرضون سيرتهم، و قد يعرضونها شعراً، و قد يعرضونها نثرا أشبه ما يكون بالشِّعر"[3]. و يقدم "أبو حامد الغزالي" في كتابه (المنقذ من الظلال) نموذجا بارزا من السيِّرة الذّاتية، و لعل هذا الكتاب "أطرف نماذج السّيرة الذّاتية التي خلفتها لنا العصور الوسطى"[4].

و بالإضافة إلى سير العلماء و الأدباء و المتصوِّفة، ظهرت في أدبنا العربي سيّر ذاتية سياسية، و في هذا الشأن يقول "عبد العزيز شرف": "صفحة سياسية من صفحات السِّيرة الذّاتية، تَتَمثلُ في المذكرات السّياسية و الحربيّة، التي عُني بكتابتها بعض السّياسيين في القرن الخامس هجري/الحادي عشر ميلادي... ابن خلدون، أكبر مؤرخي العصور الوسطى الأخيرة عند العرب، فَيُسجِّل حياته و أحداثها السّياسيّة في تأليفه الذي سماه «التّعريف بابن خلدون و رحلته غرباً و شرقاً»"[5]. هذا ما تعلق بتاريخ "السيرة" في التراث العربي. فماذا عنها في العصر الحديث؟.

لقد ظهرت نماذج من "السيرة" بأقلام أدبية متميّزة حيث كان القديم العربي و الجديد الغربي باعثاً لهم على الترجمة لأنفسهم، فكان من أهم من ترجموا لأنفسهم في القرن التاسع عشر "علي مبارك" الذي دون سيرته في كتابه (الخطط التوفيقية) و استخرجها منه "محمد دري الحكيم" و نشرها مفردة. و هي سيرة كاملة ذكر فيها: نشأته، تعلمه، و ظائفه، أعماله، و إصلاحاته في ميدان التعليم...إلخ. و في القرن العشرين، كثرت الترجمات الشخصية في مصر و العالم العربي. من أشهر من دوّن سيرته، الأديب السوري "محمد كرد علي" الذي ضمّن سيرته الذاتية في نهاية الجزء السادس من كتابه (خطط الشام)[6]. و في العصر الحديث، احتلت السيرة الذاتية مكانة مهمة ضمن الأنواع الأدبية الحديثة في أدبنا العربي، و ذلك "من خلال سيرة طه حسين

[1]–ينظر: عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، ص (53– 55).
[2]– شوقي ضيف، الترجمة الشخصية، ص 58.
[3]– عبد العزيز شرف، المرجع السابق، ص 55.
[4]–المرجع نفسه، ص 56.
[5]– المرجع نفسه، ص 57.
[6]– ينظر: شوقي ضيف، المرجع السابق، ص 105، ص 110.

المعروفة باسم «الأيام»، و «أنا» و «حياة قَلَم» للعقاد، و «زهرة العُمر» لتوفيق الحكيم، و «حياتي» لأحمد أمين، و «قِصَّة حياة» لإبراهيم عبد القادر المازني، و «سبعون» لميخائيل نعيمة، و «قال الراوي» للشاعر المهجَري إلياس فرحات، و «قصة حياتي» للدكتور مصطفى الديواني، و «مذكرات طالب بعثة» و «أوراق العمر» للدكتور لويس عوض، «في صالون العقاد» و «إلا قليلا» لأنيس منصور"[1]. و كلّها نماذج أدبية للسيرة الذاتية كنوع أدبي قائم بذاته و ليست مبثونة في أنواع أدبية أخرى.

و من أبرز كتاب التراجم و السِّير الغيرية، "عباس محمود العقاد"، الذي يقول عنه "عز الدين إسماعيل": "و يعد العقاد أول كاتب يكتب لنا ترجمة فنية تمثل النوع الأول، و يتجلى فيه الذكاء و المهارة و الخبرة، كالعبقريات..."[2].

على هذا النّحو، يتضح حقيقةً كيف أن تأثير المذهب الرومانسي في أدبنا العربي كان كبيراً، فعّالاً، شاملاً، و إيجابياً في الغالب. و قبله ظهر أثره في الآداب الأوروبية و الغربية بشكل عام فكان أعمق، بحيث ظهر هذا التأثير في الشعر كما في النثر و بفضله تغيّرت ملامح هذه الآداب و أصبحت أكثر تطوّراً كماً و نوعاً. كما أُحييت أنواع أدبية مثل أدب السيرة الذاتية و ظهرت أنواع أخرى لم تكن موجودة من قبل مثل الرّواية التاريخية. و كان الشعر في مختلف الآداب العالمية أكثر تطوّراً على كافة المستويات، بدءً باللّغة الشعرية، و مروراً بالموضوعات و المعاني، و انتهاءً بالقوالب الفنّية و الأوزان. هذا فضلاً عن غزارة الإنتاج الشعري و جودته.

1- عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، ص 58.

2- عز الدين إسماعيل، الأدب و فنونه، ص 157.

الفصل الثالث

دور المذهب الواقعي في تطوّر الأدب

1 – مفهوم المذهب الواقعي و نشأته.

2– ملامح الواقعية في الأدب قبل القرن التاسع عشر.

3 – اتجاهات المذهب الواقعي.

4– أثر المذهب الواقعي في الأدب الغربي.

5– أثر المذهب الواقعي في الأدب العربي.

يعد المذهب الواقعي ثالث المذاهب الأدبية من حيث النشأة، و ثاني مذهب أدبي بعد المذهب الرومانسي من جهة عمق التأثير. و أول مذهب من جهة طول المدة التي استمر فيها.

1- مفهوم المذهب الواقعي و نشأته:

"الواقعية"[*] في حقيقة الأمر "نسبة إلى "الواقع Le Réel": و هو الموجود حقيقةً في الطبيعة و الإنسان، و الواقع نوعان: حقيقيّ و فنيّ؛ و الأوّل ما إذا وصفه الإنسان كان صادقاً و أميناً لموافقته ما هو موجودٌ و كائن؛ إنه بوصفه يأتي بنسخة عن الواقع كالصورة الفوتوغرافية. و الثاني –و هو المعوّل عليه في الأدب– يقوم على خلقٍ إبداعي لواقعٍ لا يشترط أن يكون حقيقياً بحذافيره. صحيحٌ أنه يغترف عناصره من الواقع الحقيقيّ؛ لكنه يحوّر و يزيد و ينقص و يختلق و يعيد التكوين ليأتي بواقعٍ ليس نسخة أمينة للواقع الحقيقيّ بل هو محاكٍ له و ممكن الوجود و التصوّر، لأنه يجري في نطاقه و يخضعُ لشروطه و آليّاته العاديّة"[1]. و الأكيد أن "المدلول الاصطلاحي للفظة الواقعية كمذهب أدبي لا ينفصل انفصالا كليا عن المدلول الاشتقاقي المستفاد من كلمة واقع فالواقعية تسعى إلى تصوير الواقع و كشف أسراره و إظهار خفاياه و تفسيره"[2]. و هي في الأدب بمعناها العام: "محاولة تهدف إلى تصوير الحياة الطبيعية الإنسانية بأوسع معانيها و بأدق أمانة ممكنة، و هي بهذا المعنى ترفض أن ترفع الواقع إلى مستوى المثال أو بمعنى آخر ترفض أن تصور الواقع في هيئة المتكامل أو المثالي من أجل أغراض معينة، أهمها تحقيق الجمال أو المحافظة على كمال الأسلوب"[3]. و قد اتخذت الواقعية لنفسها اتجاهات ثلاث، لكل اتجاه منها مميزاته و أعلامه. و هو ما يُفسّر مكانة هذا المذهب في الأدب و بين المذاهب الأدبية، حتى أن بعض الباحثين و النقاد يعدونه ثالث ثلاثة مذاهب أدبية ليس هناك غيرها و هي الكلاسيكية و الرومانسية و الواقعية، على أساس أن كل ما عداها إما نابع منها أو مكمّل لها[**]. و الحق أن المذهب الواقعي هو أحد المذاهب الأدبية الكبرى التي أحدثت أثراً كبيراً في مختلف الآداب.

---

[*]– "الواقعية" من الفعل (وقع)، يقال وقع الحق: ثبت، و وقع فلان في فلان وقيعة و وقوعاً: سبه و اغتابه و عابه. و الواقعية في الفلسفة مذهب يلتزم فيه التصوير الأمين لمظاهر الطبيعة و الحياة كما هي، و كذلك عرض الآراء و الأحداث و الظروف و الملابسات دون نظر مثالي. و في الأدب مذهب أدبي يعتمد على الواقع، و يُعنى بتصوير أحوال المجتمع. ينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص 1050، 1051.

[1]– عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 133.

[2]– محمد مندور، الأدب و مذاهبه، ص 93.

[3]– محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، (د، ط)، دار المعرفة الجامعية، الأزريطة (مصر) 2005، ص 177.

[**]– نقصد بهذا الناقد العربي "عبد المنعم تليمة" و كنا قد أشرنا إلى موقفه هذا في مقدمة هذا الباب.

أما عن نشأة هذا المذهب، فإننا نشير إلى أن مصطلح الواقعية ظهر أولاً في الفلسفة و تداوله الفلاسفة لمعارضة المثالية. ثم ظهر في الأدب على يد "الألمان"، حيث تحدث "شيلر" في كتاباته عام 1798م عن الأدباء الفرنسيين فوصفهم بأنهم « واقعيين أكثر منهم مثاليين». ثم شاع هذا المصطلح بعدها بين الأدباء الرومانسيين الألمان بمدلوله البدائي البسيط دون أن يتضمّن إشارة إلى مذهب أدبي معيّن. و عنهم أخذ الفرنسيون هذا المصطلح، و أقاموا منه مذهباً أدبياً. ففي عام 1833م استُخدِم مصطلح الواقعية من قِبل الناقد الفرنسي "جوستاف بلانش G. Blanche" المشهور بعدائه للرومانسية، و إن كانت الواقعية عنده ترادف المادية، و تعني الوصف الدقيق للملابس و العادات. و لم يتحدد مدلول هذا المصطلح (الواقعية) بدقّة إلا من خلال خصومة حادّة نشبت في منتصف القرن التاسع عشر بين بعض النقاد التشكيليين من جانب، و كاتب قصصي من الدرجة الثانية هو "شامفلوري ChampFleury" من جانب آخر[1]. و الذي "في سنة ١٨٥٢ وضع مبادئه بطريقة أكثر إيجابية. فعلى الروائي، قبل كل شيء، أن يدرس مظهر الأشخاص، و يسألهم و يمحّص أجوبتهم، و يدرس مساكنهم، و يستجوب الجيران، ثم يدوّن حججه، واضعاً حدّاً لتدخل الكاتب إلى أقصى درجة ممكنة. فيكون المثال الأعلى نوعاً من اختزال مقاصد الأشخاص، و سلسلة من الصور لمظاهرهم المتنوعة. إن الملاحظة الدقيقة هي عمل الروائيين الأساسي. فلقد زال الهوى و الوهم. إن الواقعية تهدف إلى أن تصبح التعبير عن التفاهة اليومية"[2]. و يعد "بلزاك" رائد المذهب الواقعي، كما تُعدّ مقدمته التي كتبها عام 1842م لمجموعته القصصية (الكوميديا البشرية) التي استخدم فيها مصطلح الواقعية لأول مرّة بمثابة الإعلان عن المذهب الواقعي، و عن دور "بلزاك" في بروز المذهب الواقعي يقول "صلاح فضل": "و قد كان أثر «بلزاك» حاسما في انتصار الواقعية، إذ أنه هو الذي أدخل مصطلح "Melieu" الفرنسي الذي يعني البيئة أو الوسط بكل موحياته المتشابكة في الأدب. و تعد مقدمته التي كتبها عام ١٨٤٢ لمجموعته القصصية الكبرى «الكوميديا البشرية» و التي أذاع فيها هذا المصطلح لأول مرة بمثابة الإعلان عن المذهب الواقعي، كما كانت مقدمة «كرومويل» «لفيكتور هوجو» هي إعلان الرومانتيكية"[3]. و هذه المجموعة القصصية الخالدة "قسمها إلى مجموعات هي:

(١) مناظر من الحياة الخاصة.

(٢) مناظر من حياة الأقليم.

---

[1]– ينظر: صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، (د،ط)، دار الآفاق الجديدة، بيروت (لبنان)، (د، ت)، ص (11–13).

[2]– فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص 241.

[3]– صلاح فضل، المرجع السابق، ص 15.

(٣) مناظر من الحياة الباريسية.

(٤) مناظر من الحياة السياسية.

(٥) مناظر من الحياة الحربية.

(٦) مناظر من حياة الريف"[1].

و يشير "إسماعيل العربي" إلى أن الانطلاقة الحقيقية للمذهب الواقعي بدأت بالكاتب "شارك يول دوكوك" (1794– 1871م) الذي كتب ما يربو عن مئة كتاب، أشهرها قصة (جوستاف الرعية الدنيء) الصادرة عام 1821م و (حلاق باريس) الصادرة عام 1826م. و كونه من أصل هولندي و يكتب بأسلوب فرنسي رديء، فإنه لم يترك أثراً في الأدب الفرنسي. ليكون رواد هذا المذهب هم على التوالي: "ستندال"، "بلزاك"، ثم "فلوبير" إذ يقول: "على أن الانطلاقة الحقيقية للمذهب الواقعي بدأت بالكاتب شارك يول دوكوك الذي عاش في الفترة 1794–1871 و الذي كانت قصصه تعتمد على التفاصيل البسيطة التي كان يستخلصها من الواقع اليومي و من ملاحظاته الشخصية. و قد وقع هذا الكاتب ما لا يقل عن 100 كتاب. أشهرها قصته المعنونة «جوستاف الرعية الدنيء» (1821) و «حلاق باريس» (1826) و «أندري من سافوري». و لكنه نظرا لأن دوكوك ينحدر من أصل هولندي و يكتب بأسلوب فرنسي ضعيف، فهو لم يترك أثرا يُذكر في الأدب الفرنسي. و لكن الكاتب الأول الذي سيمارس تأثيرا كبيرا في نطاق هذا المذهب في أوائل القرن التاسع عشر، هو هنري بايل (1783–1842) المعروف باسم «ستندال» و بعد ستندال، جاء بلزاك. ..و بعد بلزاك جاء فلوبير"[2]. و قد امتد هذا المذهب الذي "ظهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر"[3] بشكل قويّ من فرنسا إلى مختلف الآداب الأوروبية و إلى الأدب الأمريكي و مختلف الآداب الأخرى في العالم بما فيها الأدب العربي.

و قد اجتمعت عدّة ظروف و معطيات ساعدت على ظهور هذا المذهب الأدبي و انتشار تأثيره. نذكر منها أن هذا المذهب ظهر رداً على سلبيات المذهب الرومانسي،كما ظهر نتيجة التقدم العلميّ و الدراسات التجريبية، و في هذا السياق يقول "عبد الرزاق الأصفر" مُفصِّلا: "نشأت الواقعية الأوروبية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ردًّا على المدرسة الرومانسية التي أوغلت في الخيال و الأوهام و الهواجس و الأحلام و الانطواء على الذات و الفرار من الواقع الاجتماعي...و هكذا جاءت الواقعية ردَّ فعل على الرومانسية و احتجاجاً عليها من الناحية الموضوعية...مما دعا إلى نشوء الواقعية التقدم العلميّ و الانجازات

---

[1]– محمد مندور، الأدب و مذاهبه، ص 94، 95.

[2]– إسماعيل العربي، من روائع الأدب العالمي الاتجاهات الأدبية الحديثة في إفريقيا وأوروبا وآسيا، (د،ط)، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، (الجزائر)، (د، ت)، ج1، ص 33.

[3]– Gérard Gengembre,Réalisme et naturalisme,Editions du Seuil,juin 1997, P5 .

و الكشوفات الهائلة في مجالات العلوم كالبيولوجيا و علوم الطبيعة و الوراثة و في الدراسات التجريبية الإنسانية و الاجتماعية و المنحى الوضعي في الفلسفة...[و] الاهتمام بالطبقات الاجتماعية المتعدّدة بما فيها الوسطى و الفقيرة و المهملة"[1]. كل هذا أدى إلى "تسويغ الواقعية الأدبية في النفوس، لأن (الواقع) زادُ الأذواق العلمية التي تنفرُ بطبيعتها من المبالغات الأدبية، و التهويلات الشعرية، لا تكاد تطمئن إلا إلى التحليل الواقعي و التأويل الماديّ المحسوس"[2]. فبفضل هذه المعطيات و الأسباب و غيرها، ظهر المذهب الواقعي في الأدب و تسنى له الانتشار، و كان من بين مبادئه الأولى كما يراها "صلاح فضل" "أن الفن ينبغي أن يقدم تمثيلا دقيقا للعالم الواقعي، و لهذا يجب أن يدرس الحياة و العادات من خلال الملاحظة الدقيقة و التحليل المرهف، و ينبغي أن يؤدي هذه الوظيفة بطريقة موضوعية خالية من العواطف و النزاعات الشخصية"[3]. فالموضوعية، التصوير الدقيق للواقع، و التحليل هي أهم المبادئ الأولى للواقعية. غير أن بظهور الاتجاهات الثلاثة للواقعية أصبح لكل اتجاه فضلاً عن هذه المبادئ المشتركة خصائص تميّزه عن غيره سنأتي على ذكرها في حينها.

2- ملامح الواقعية في الأدب قبل القرن التاسع عشر:

وجدت ملامح عدّة للواقعية في الأدبين الغربي و العربي قبل القرن التاسع عشر. فهي لم تكن بدعاً كلّها، فمعظم أفكارها و مبادئها كانت معروفة في العصور القديمة.فقد وَجَدَت الواقعية أمامها تراثاً هادياً و أفكاراً متداولة، لكن بشكل متناثر و مشتت لم يبلغ من الوعي و التكثيف و المنهجية مرتبة التيار المذهبي. ففي القرن الثامن عشر طُرِحَت قضايا المجتمع بإسهاب، لمّا اهتم الأدباء ببيئة المجتمع و حقوق الإنسان كإنسان و مواطن، و العلاقات بين الأشخاص و قضايا الحرية و المساواة[4]. و قبل ذلك في القرن السادس عشر، كان من "أبرز ممثلي النزعة إلى تصوير الواقع من كتاب اليونان لوسيان، و خصوصاً في كتابه «قصة حقيقية»"[5]. و وُجِدت أمثلة أخرى على هذا، منها "الأشعار و القصائد الهزلية التي تسخر من الأخلاق المنحلة أو الصفات المنفرة مثل «رواية الثعلب» في الأدب الفرنسي أثناء القرون الوسطى، فهي تجري على ألسنة الحيوانات و فيها نقد مر لمعايب البشر"[6].

1- عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 134.

2- حلمي مرزوق، الرومانتيكية و الواقعية في الأدب «الأصول الإيديولوجية»، (د، ط)، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت (لبنان)، 1983، ص 56، 57.

3- صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص 13.

4- ينظر: عبد الرزاق الأصفر، المرجع السابق، ص 134، 135.

5- إسماعيل العربي، من روائع الأدب العالمي، ج$_1$، ص 32.

6- محمد مندور، في الأدب و النقد، ص 109.

أما في الأدب العربي، فقد اشتمل على بعض ملامح الواقعية بدءً من العصر الجاهلي، إذ صوّرت قصائد الشعر الجاهلي الحياة العربية في تلك الفترة تصويراً يكاد يكون فوتوغرافياً، بحيث صوّرت الصحراء العربية بطبيعتها و وحوشها و مناخها، و قبائلها و أيامها و حروبها، و سلوك أبنائها. و في العصر الأموي، عكست المدارس الغزلية الحياة اللاهية في ذلك العصر لاسيما شعر "عمر بن أبي ربيعة"، كما عكست "النقائض" واقع الانقسام السياسي آنذاك. و قد تضمّن الأدب العباسي كذلك بعض ملامح الواقعية تجلّت بشكل قويّ في أدب "ابن المقفع" الذي عكس واقع الخوف و انتظار الموت. و شعر "المتنبي" يمثل ما تبقى للعرب من فضيلة و تعالٍ مع طموح كبير للحكم و الإمارة. و كذلك أدب "الجاحظ" الذي تبرز فيه ملامح الواقعية بقوّة، و قد قال عنه "محمد بركات حمدي أبو علي" بعد مقارنته بأعلام الواقعية في الغرب: "فإذا كان زعماء المذهب الأوروبي الواقعي أمثال بلزاك وفلوبر وغيرهما، يمتدحون الأديب والشاعر و الناقد، الذي يجعل إنتاجه الأدبي منجذبا للواقع، ومصورا له، بشره وخيره، بحسنه وقبحه، بقوته وضعفه، فإن الجاحظ عرف هذا قبل بلزاك وفلوبر بعشرة قرون، و سلك بأدبه ذلك الطريق الذي سلكوه، و دعوا إليه، فربط بينه و بين الحياة برباط وثيق، و أقامه على أسس من دقائقها و أحداثها، وكل قطعة من كتاب البخلاء شاهد قويّ على دقّة تصوير الجاحظ، و روعة ملاحظته الفاحصة"[1]. فهناك ملامح الواقعية في الأدب العربي في مختلف العصور المذكورة آنفاً، و هي تُظهر لا محال مدى ميل هذا الأدب إلى الواقعية، لكنّها واقعية تختلف عن واقعية الأدب الحديث في القرن التاسع عشر، هذه الواقعية التي لم تقف عند حد تصوير الواقع، بل أصبحت فلسفة، "فلسفة خاصة في فهم الحياة و الأحياء و تفسيرهما"[2]. كما أصبح مصطلح "الواقعية" علماً على مذهب كبير له خصائصه و اتجاهاته.

3- اتجاهات المذهب الواقعي:

ظهرت ثلاث اتجاهات للمذهب الواقعي هي: الواقعية النقدية، الواقعية الطبيعية، و الواقعية الاشتراكية. يمكن تفصيلها على النّحو الآتي:

أ - الواقعية النقدية La Réalisme Critique :

لقد تعددت المصطلحات المستخدمة علماً على هذا الاتجاه، و هي: "الواقعية الأم"، "الواقعية المتشائمة"، "الواقعية الأوروبية" ، و "الواقعية النقدية" و هو أكثرها تداولاً. و الأكيد أن وصف هذا الاتجاه من الواقعية بالنقدية لم يجئ "عفوا و لا اعتباطا، و إنما جاء محصلة ناضجة لاعادة تقييم الاتجاه الواقعي و إثرائه بحصاد التجربة الفكرية الحديثة، ثم استخدم هذا الوصف

---

[1]- محمد بركات حمدي أبو علي، دراسات في الأدب،ط1، دار وائل للطباعة و النشر، عمان، 1999،ص 120.

[2]- محمد مندور، الأدب و مذاهبه، ص 94.

للتمييز بين الواقعية الغربية من ناحية الواقعية الاشتراكية من ناحية أخرى، على ما بينهما من تلاحم يتجاوز كل أسباب التناقض الظاهرية"[1]. و المقصود بــ"الواقعية النقدية" ذلك "المذهب الواقعيّ الأصليّ الذي ساد في فرنسا و بلاد أوربا لدى معظم الكتّاب بشكله العام مع الاحتفاظ بالاختلافات المحليّة و الفردية و تعدّد الألوان ضمن التيار الواحد؛ و بشكل أكثر تحديداً الواقعية قبل أن تتفرع منها الواقعية الطبيعية و الواقعية الاشتراكية الجديدة"[2]. يمكن إجمال خصائص هذا الاتجاه الواقعي على هذا النّحو:

– الارتباط بالإنسان في محيطه البيئي و تفاعله و صراعه مع المحيط الطبيعي و الاجتماعي. يستمد المبدِّع من هذا المحيط موضوعاته و شخصياته و كذا حوادثه و جميع تفصيلاته، مبتعداً عن كل ما هو مثالي و خيالي، ذلك أن إنسان الواقعية هو الفرد في تعامله و تفاعله ضمن تيار المجتمع و التاريخ المؤثِّر فيه و المتأثِّر به. قد يكون هذا الفرد في المذهب الواقعي نموذجاً، لكنه ليس نموذجاً عاماً بل نوعي، إذ يضم كل الأفراد الذين هم على شاكلته. و المجتمع يتكون من نماذج متعددة منها الرأسمالي، الإقطاعي، العامل، الفلاح، البرجوازي، الأجير، اللّص، المحتال، المجرم، المرأة الطيبة، و رجل السلطة...إلخ. و قد أحجمت هذه الواقعية في تجسيدها لهذه النماذج عن التعامل مع العالم الغيبي كالجنّ و الأرواح و الملائكة و غيرها، لأن ما يهمّها هو الإنسان بغرائزه و حاجاته و آلامه و ظروفه الموضوعية، لذا سُميَّت مجموعة "بلزاك" الرّوائية (الكوميديا البشرية) في مقابل (الكوميديا الإلهية) لــ"دانتي". و ممّا يمكن اعتبارهما من لوازم الواقعية: العناية بالتفاصيل الدقيقة و الثانوية حتى التافهة منها ممّا يتعلق بوصف الملامح و الألبسة و الألوان و الأشياء إمعاناً في تصوير الواقع، و كذا التركيز على الجوانب السلبيّة من المجتمع كالأخلاق الفاسدة و الاستغلال و الظلم...إلخ. من هنا جاءت تسمية هذا الاتجاه من الواقعية بالمتشائمة كذلك.

– حيادية المؤلِّف التي يقصد بها العرض و التحليل وفق واقع الشخصية و طبيعة الأمور بشكل موضوعي، ذلك أن المؤلِّف شاهد أمين، يُدلي بشهادته وفق منطق الحوادث و مبدأ السببيّة و الضرورة الحتمية دون أن يفرض رأيه على المتلقي. و تظهر براعة هذا المؤلِّف في إمكانية أن يقود المتلقي إلى موقف معيّن بحسب القوانين السيكولوجية في المؤثِّرات و ردود الفعل. فهو مثلاً لا يأمر و لا ينهى لكنّه يضع هذا المتلقي أو ذاك في موقف رفض مثلاً أو قرف فينتهي من تلقاء ذاته. فالكاتب الواقعي يخاطب المتلقي من وراء حجاب و ذلك بإثارته المشكلة و انسحابه

[1]– صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص 35.

[2]– عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى لغرب، ص 137.

تاركاً الحكم للمتلقي الذي يصبح مشاركاً للكاتب في البحث عن الأسباب و الدوافع و إيجاد الحلول.

– التحليل، أي البحث عن الأسباب و الدوافع و النتائج. فالمبدِّع الواقعي و هو يعرض ظاهرة اجتماعية ما، يبحث عن أسبابها و يُوجِّه النَّظر إليها ليصل بالمتلقي إلى القوانين المحرِّكة للمجتمع التي قد تكون سياسية أو اقتصادية أو دينيّة...إلخ. و من ثم يزداد وعي المتلقي و تزداد معه قدرته على التحليل و الملاحظة و الاستقراء. و يصبح مؤهلا لوعي الواقع و قادراً على تغييره. كيف ذلك؟ هذا ما لا يقوله المؤلِّف.

– الفنِّية الواقعية، فالنّص الواقعي ليس بحثاً علمياً و لا تقريراً صحفياً بل هو فن، و كل فن يبتغي الجمال. و من الخصائص الجمالية للواقعية: تفضيل النثر على الشعر، و اللّغة المألوفة البعيدة عن التكلّف و الابتذال، المراعية لقواعد اللّغة، و حتى الاضطرار أحياناً إلى استعمال المفردات و التعابير الشائعة و الأمثال، و الطرائق الشائعة في الحوار و المجاملة و الخصام و التي اعتُبِّرت من مقوِّمات الواقع، البعد عن التقرير و الخطابة و الوعظ، هذا فضلاً عن تركيب عالم شبيه بالواقع، و الاعتماد على التحليل، مع براعة الوصف و التصوير على المستويين الدّاخلي و الخارجي. و رسم نماذج إنسانية بشكل بارع، و أخيراً تلاحم الشكل و المضمون، أي أن يكون الشكل الفنّي تابعاً للمضمون و خادماً له. و بمقدار ما يتوفر من هذه الخصائص الفنّية في النّص الواقعي يرتفع هذا النّص و يشهد لصاحبه بالبراعة[1]. فبهذه الخصائص تتفاوت مكانة الأدباء الواقعيين.

و في ظل هذا الاتجاه الواقعي، "أصبحت معضلات الحياة و جميع الألوان المحلية، و عادات العصر، و قيمه الجديدة و أحداثه سواء منها المقبول أو غير المقبول، و سواء منها ما تعزف عنه النفس أو ترضى، أصبحت جميعها موضوعات أدبية نقدية تستحق التناول و العلاج. كما أصبحت لغة الأدب لا تنفر من الخوض في شؤون الحياة العادية و اليومية أو مشاكل الطبقات الدنيا. بل تتسع مفرداتها و أساليبها لتصوير كل زاوية، و الدخول إلى جميع أزقة الحياة الشعبية"[2]. و أبرز مثال على هذا النّوع من الواقعية رائعة "فلوبير"(مدام بوفاري).

ب – الواقعية الطبيعية La Réalisme Naturelle:

تعتبر "الواقعية الطبيعية" في حقيقة الأمر "تطوراً طبيعياً للواقعية، فأصحابه يؤمنون بأن المسيطر على البشرية هو حقائق حياتهم العضوية كالغرائز و حاجات البدن المختلفة، و أما الروح فظاهرة ثانوية لا سلطان لها على البشر، و من هنا يردون تصرفات الإنسان إلى عمل

---

[1]– ينظر: عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى لغرب، ص (138– 142).

[2]– محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، ص 178.

الغرائز الغامض"[1]. و يسمى هذا الاتجاه من الواقعية أيضا بـ"المذهب الطبيعي"[*]. و هذا الاتجاه "تكوّن في نهاية القرن التاسع عشر على يد إميل زولا، و لم يجر تحديد هويته إلا في القرن العشرين"[2]. استعان أصحاب هذا الاتجاه بالعلوم التجريبية و علم النفس لتحليل الواقع الاجتماعي فطبقت نظرياتها في آدابهم. و هو ما يؤكده بشيء من التفصيل "محمد مندور" بقوله: "و يتصل بهذا المذهب ظهور علم التحليل النفسي Psychanalyse. و قد راجت تلك الأبحاث في ألمانيا و النمسا ثم امتدت إلى أوروبا كلّها في أواخر القرن التاسع عشر و أوائل القرن العشرين و كذلك في أمريكا، فكتب فيها فرويد و أدلر وينج و غيرهم ممّن بحثوا عن مركبات و عقد النّفس و الأحلام و عمل الغرائز. و صاحب ذلك أيضا نمو علم النفس التجريبي و هو الذي يدرس الإنسان في المعامل ككائن عضوي. و كل هذه الدراسات من شأنها أن تساعد على نمو الاتجاه نحو الطبيعية في الأدب"[3]. فقد وجهت هذه العلوم ممثلي هذا الاتجاه و في مقدمتهم "إميل زولا Emile Zola" وجهة مغايرة في بعض النقاط عن "الواقعية النقدية" بحيث صاغ "إميل زولا" معالم هذا الاتجاه في كثير من كتاباته النظرية أهمها كتابه (الرّواية التجريبية). و يعود "زولا" بالطبيعية إلى "ديدرو" مؤكداً أن الطبيعية ليست مدرسة أدبية بل هي طريقة فحسب، كما أنها ليست حالة ثورية و فوضوية، بل هي تطوّر طبيعي، كان هدفه إدخال الكاتب الطرق العلمية الخاصة بالطبيعة في الأدب، ثم البراهين التي تقدمها هذه العلوم. فالطبيعية كما أرادها "زولا" تتبع الواقعية فيما يتعلق بالملاحظة، و الكاتب الذي يعترف به "زولا" دائماً هو "بلزاك"، لكن يجب على الملاحظة أن يقودها افتراض يفترض التدقيق فيه[4]. و يمكننا إجمال أهم خصائص هذا الاتجاه على النّحو الآتي:

– المبالغة في التزام الواقع الطبيعي إلى درجة الاهتمام بالأمور القبيحة و الوضيعة، و المكاشفة الجنسية، و الكلمات البذيئة بحجة أن ذلك من مقتضيات التصوير الأمين للواقع. وكذا الإخلاص الكامل للعلم الطبيعي و الفلسفة الوضعيّة، و تصور العالم من الوجهة العقلانية المادية فقط، و الابتعاد تماماً عن المثالية و الغيبيّـــة. هذا بالإضافة إلى الاستهزاء بالكنيسة و المنطلقات

---

[1]– محمد مندور، في الأدب و النقد، ص 111.

[*]– من بين الذين يعتبرونه مذهباً مستقلاً الكاتب Gérard Gengembre و ذلك في كتابه (Réalisme et naturalisme). و قد تتبع تاريخ مصطلح "naturalisme" فذكر بأن هذا المصطلح ظهر أولاً في علوم المادة ثم البيولوجيا و في عام 1582م أصبح هذا المصطلح يشير إلى مذهب فلسفي. في حين لم يظهر في الأدب إلا عام 1865م عند "إميل زولا" ثم عند "هيبوليت تين" عام1866م.

Gérard Gengembre, Réalisme et naturalisme,P9.

[2]– عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى لغرب، ص 142، 143.

[3]– محمد مندور، المرجع السابق، ص 111.

[4]– ينظر: فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص (249– 256).

الدينية.

– عدم الحياد، فالمؤلِّف صريح واضح إلى جانب التقدّم البرجوازي و الديمقراطية و محاربة الفساد و الانهيار الأخلاقي.

– التفاؤل و اليقين بانتصار العلم و الحبّ و سيادة الحرية و الديمقراطية و العدل. لكن هذا الاتجاه من الواقعية لا يلغي الاستثناء، إذ ظهر الكاتب "هنري بيك H.Beeque" في كتاباته المسرحية متشائماً لا مبالياً بالهدف الإصلاحي. و من أمثلة كتاباته مسرحيتا: (الغربان) و (الباريسيّة)[1]. كان من أبرز أمثلة الاتجاه الطبيعي قصة "إميل زولا" (روجان ماكار) التي "تعتبر من أقوى و أجمل ما كُتِب في الأدب الفرنسي، بل في تاريخ القصة"[2]. و ربما من مآخذ هذا الاتجاه الواقعي استخدامه للألفاظ البذيئة، و تعمده المكاشفة الجنسية، التي تجرد الإنسان من إنسانيته و تحوله إلى حيوان تسيره غرائزه.

ج – الواقعية الاشتراكية La Réalisme Social:

ظهر هذا الاتجاه الثالث من الواقعية و "نما و انتشر مع اتساع الدراسات الاشتراكية و التطبيق الاشتراكي؛ و لما كانت الاشتراكية نظرة فلسفيّة و اجتماعية تشمل كل فروع المعرفة و الحياة فقد اهتمت بالأدب الواقعيّ و وجهته وجهة خاصّة تناسبها، و وجدت فيه خير مصوّر للواقع و باعثٍ للوعي و حافز إلى التغيير باتجاه التقدّم. و من هنا نشأت الواقعية الاشتراكية في الأدب و أصبحت مدرسة عالمية لها منهجها العقائدي المتميّز الذي تم من خلاله استخلاص مدرسة نقدية سمّيت بمدرسة الواقعية الاشتراكية. و قد تبلورت معالمها في الثلاثينيات من القرن العشرين"[3]. ظهرت هذه الواقعية رد فعل على الاتجاهين السابقين للواقعية، فقد ناهضتهما "الواقعية الاشتراكية التي كان من أول من بشّر ببعض مبادئها مكسيم جوركي"[4] Maxime Gorki . حيث لم يعجب "بما ساد واقعية هؤلاء الكتاب من تصوير علامات التدهور و الفساد التي سادت مجتمعات تلك الفترة، و لم يقبل الاتجاه القائم الذي اعتنقه بلزاك و الذي يكشف عن الشرور و الآثام التي تكمن في النفس الإنسانية، و التي يزيد في تصويرها و تأكيدها ما يشعر به الكاتب من خصومة نحو مجتمعه الذي حال بينه و بين أسباب الحياة الخالصة من أدران الفساد"[5]. و "الواقعية الاشتراكية" هي في واقع الأمر "مدرسة إيديولوجية ملتزمة سواء على الصعيد الإبداعي أو النقدي؛ و لكنّها تلحّ دوماً على أن يكون الالتزام نابعاً من

---

[1]– ينظر: عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى لغرب، ص 143، 144.

[2]– ليلى عناني، الواقعية في الأدب الفرنسي، (د، ط)، دار المعارف، القاهرة (مصر)، (د، ت)، ص 43.

[3]– عبد الرزاق الأصفر، المرجع السابق، ص 144.

[4]– محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، ص 178، 179 .

[5]– المرجع نفسه، ص 179.

صميم القناعة، يتدفق من تلقاء ذاته و ليس مجلوباً أو مفروضاً أو مرائياً أو مجاملاً"[1]. فهذا الالتزام الذي تلحّ عليه الواقعية الاشتراكية و تؤكّد على ضرورته، تشترط فيه الحرية.

و يقوم موقف الاتجاه الاشتراكي من قضية "الالتزام" و من الأدب "على إحكام الصّلة بين الأدب و الحياة و على رسالة الأديب و دوره الفعّال في توجيه المجتمع و تنقيته و تحريره و بث الوعي فيه و قيادته في طريق التطوّر و التقدم و التغيير و التحرر من كل ما يقيده و يعوق مسيرته"[2]. و تختلف الواقعية الاشتراكية عن الواقعية الأوروبية "في ناحية واحدة. الواقعية الأوروبية واقعية نقدية تصف حالة المجتمع كما هي دون أن تضع الحلول بينما الواقعية الاشتراكية تصور الشر و تفتح نوافذ للتخلص منه"[3]. و إجمالاً يمكن تلخيص أهم الخصائص المميّزة للواقعية الاشتراكية في الأدب على النّحو الآتي:

– تنطلق الواقعية الاشتراكية من الواقع الماديّ من خلال فهمٍ عميق للمجتمع و العوامل الفاعلة فيه و الصراعات التي ستفضي إلى التغيير.

– الواقعية الاشتراكية عالمية تؤمن بوحدة قضايا الشعوب و وحدة نضالها في سبيل التحرّر الاجتماعي و السياسي، و تُدين مختلف أنواع الاستعمار و الاستغلال و التمييز الديني و العنصري.

– للأديب رسالة جوهرية إيجابيّة و هي الاتجاه مع المجتمع لبناء مستقبل أفضل للجماهير العريضة. فالواقعية الاشتراكية متفائلة، تؤمن بانتصار الإرادة الجماهيريّة التي تكون وجهتها في طريق الحق و الخير دائما.

– طغيان النظرة الماركسية على هذا الاتجاه الواقعي.

– عدم الاكتفاء بالتصوير بل لابد من تطعيمه بالتحليل و استخلاص العوامل المساعدة على صياغة المستقبل التقدّمي، فالكاتب ليس شاهداً أميناً بل هو يتدخل لتغليب الإيجابيات و تعزيز النّضال.

– تعطي الواقعية الاشتراكية أهمية كبرى لرسم و إبراز "النموذج البطولي" في إطار التلاحم النّضالي مع الجماهير و الوعي و التضحية، بحيث يصبح نمطه مثالاً للمناضلين ليقتدوا به.

– لا تهمل الواقعية الاشتراكية المقوّمات الخاصة بكل جنس أدبي و هي تتجه في خطابها إلى الجماهير لذا تنتقي اللّغة السهلة المتداولة، كما أنها لا تهمل المقوّمات الفنّية كالمقدرة اللّغوية، الأسلوب و براعة التصوير. فهي لا تلتفت لأدب يحقق الأهداف دون أداء فنّي جيّد، مادام الشكل

---

[1]– عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى لغرب، ص 145.

[2]– أحمد أبو حاقة، الالتزام في الشعر العربي، ص 37.

[3]– سامي هاشم، المدارس و الأنواع الأدبية، ص 83.

و المضمون لا ينفصل أحدهما عند الآخر[1].

فهذه الاتجاهات الثلاثة: "الواقعية النقدية"، "الواقعية الطبيعية"، و "الواقعية الاشتراكية" شكّلت مجتمعة المذهب الواقعي الذي ترك تأثيراً بارزاً في مختلف الآداب، و برزت فيه أقلام أدبية عالمية متميّزة مثل "بلزاك"، "فلوبير"، "زولا"، و "جي دي موباسان"...إلخ.

4- أثر المذهب الواقعي في الأدب الغربي:

لقد فضلت الواقعية كمذهب أدبي باتجاهيها النقدي و الطبيعي النثر بأنواعه الأدبية و في مقدمتها "الرّواية" و "المسرحية" على الشعر، في حين امتد تأثير الاتجاه الثالث لهذا المذهب أي الواقعية الاشتراكية إلى الشعر أيضاً. و هذا الأمر راجع في الأساس إلى عدَّة أسباب موضوعية في الغالب، يرجع بعضها إلى طبيعة المذهب الواقعي في حدّ ذاته بخصائصه المميزة.

و في هذا الشأن يقول "عبد الرزاق الأصفر" مؤكِّداً و مفصلاً: "فضل الواقعيون النثر على الشعر لأنه اللغة الطبيعية للناس أما الشعر فبالرومانسية أشبه و لها أنسب. فاختاروا جنسي الرواية و المسرحيّة، و نالت الرواية النصيب الأوفى من أدبهم لأنها تتيح مجالاً واسعاً و مرناً للوصف و الإضافة و التحليل، و تستوعب أزماناً طويلة و تغطي أمكنة كثيرة و تتضمّن شخصيات غير محدودة. و أتت المسرحية في المقام الثاني ثم جاء الشعر في وقتٍ متأخر مع المدّ الاشتراكيّ. و هذا لا يعني أن النثر الواقعي مجرّد من عنصر الشعريّة بصرف النظر عن الوزن و القافية. لقد استفاد كتاب كثيرون من اللمسات الشعرية المستحبّة و لاسيما في تصوير العواطف و التصوير الخيالي الفنّي. كما فعل بلزاك الذي عرف كيف يستفيد من الرومانسية في إبائها فأكسب أسلوبه الحيوية و الحرارة و براعة الصورة و موسيقا العبارة"[2]. و نحن إذ نتفق مع "عبد الرزاق الأصفر" في كل ما ذهب إليه، إلا أننا نتدارك الأمر هنا لنقول أنه فضلاً عن المذهب الرومانسي الذي انصب جلّ اهتمامه على الشعر، قد ظهر في نفس الفترة التي ظهر فيها المذهب الواقعي، مذهب جديد مناهض للرومانسية كذلك، كان اهتمامه الأول و الأخير هو "الشعر" هذا المذهب هو المذهب البرناسي القائم "على اعتبار الشعر غاية في ذاته"[3].

و بناءً على هذه المعطيات سنبين ملامح المذهب الواقعي في "الرّواية" و "المسرحية" ثم في "الشعر" بحسب الأهمية على النّحو الآتي:

1- ينظر: عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى لغرب، ص 144، 145.

2- المرجع نفسه، ص 141.

3- سامي هاشم، المدارس و الأنواع الأدبية، ص 80.

أ- أثر المذهب الواقعي في الرّواية الغربية:

بعد التطوّر الملحوظ الذي شهدته "الرّواية" في ظلّ سيادة المذهب الرومانسي، مرّت بتطوّر آخر في ظلّ سيادة المذهب الواقعي، باعتبارها النّوع الأدبي المفضّل و الأكثر تلاؤماً مع طبيعة هذا المذهب. و الأكيد أن القرن التاسع عشر كان عصر الرّواية بلا منازع، على المستويين الكمي و النّوعي. فقد أصبح هذا القرن: "هو مجلى الرواية الحقيقي و قادح زنادها. و قد استطاعت الرواية، و الرواية الواقعية، بالضبط، أن تعطينا صورة شمولية و أصيلة عن هذا القرن بما لم تتولاه الفنون الأخرى أو تطمح إليه. إن بروز الاتجاه الواقعي، منذئذ، هو الذي أهل المبدع ليكون شاهدا على واقعه، متتبعا لمظاهره و عناصر التغير في شبكية عينه الثاقبة، المتربصة، و أن روايات تولستوي، و دستويفسكي، على ما بينهما من تباين الرؤية، و روايات بلزاك و شارل ديكنز و استندال و سواهم كثير، استطاعت أن ترسم خارطة العصر و تجعل من الأدب أداة تعبير و سلاح انتقاد في الآن عينه، فعبرت جميعها عن النفس الإنسانية في صراعاتها و اضطرامها، و أبرزت الخطوط و المصائر البشرية ضمن حلقات الصراع الاجتماعي و القيم السائدة، مقدمة الدليل على حضورها و استشفافها لأدق التفاصيل و أعمق الأحاسيس و القضايا ترسبا في كيان المجتمع البورجوازي"(1). و ينبغي التنويه إلى أن الرّوائي في مثل هذا النّوع من الرّوايات أي الرّواية الواقعية "لا يكون عبداً و لا أسيراً في نقل الواقع، بل يخضع معلومات واقعة لفنّه الراقي"(2). فالرّواية الواقعية بالإضافة إلى توفّرها على العناصر الرّوائية العادية من زمان و مكان و شخصيات و حدث و عقدة و حل، تتوفّر على مرتكزات خاصة بها تحدد في مجملها ماهية هذا النّوع الرّوائي، و تميّزه عمّا سواه. فما هي هذه المرتكزات؟

بداية نشير إلى أن الرّواية الواقعية لا ترى فقط دونيات الحياة، بل تحاول "رسم كل متنوعات التجربة الإنسانية، و ليس فقط تلك التي تتلاءم مع وجهة نظر أدبية خاصة: إذ لا تكمن واقعية الرّواية في نمط الحياة التي تعرضها، بل تكمن في طريقة عرضها إياها"(3). و الرّواية الواقعية تحاول أن تكون صورة للحياة البشرية قدر المستطاع و يتسنى لها ذلك بتوخي الحوادث الحقيقية و الواقعة أو الممكنة. وهي تصوِّر عادات المجتمع و تقاليده ممّا يجعلها مرتبطة

1- أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب، ص 307 .

2- محبة حاج معتوق، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، ط1، دار الفكر اللبناني للطباعة و النشر، بيروت (لبنان)، 1994، ص 15.

3- أيان واط، الواقعية والشكل الروائي، تر: عبد الجليل الأزدي، ضمن كتاب: رولان بارت وآخرون، الأدب و الواقع، تر: عبد الجليل الأزدي، و محمد معتصم، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة (الجزائر)، 1992، ص 11.

بالعصر الذي كُتِبت فيه. كما تُصوِّر النّفس الإنسانية و تحلِّلها ممّا يجعلنا نتفاعل مع شخصياتها. و هذه الرّواية تركز على "الوصف" و "المراقبة" اللذين يشكلان عنصرين أساسيين في مفهومها، فقد عُرِف الرّوائي الواقعي في القرن التاسع عشر بمراقبته الشديدة للأشياء، و الدقيقة لطبائع الناس المختلفة، و أحياناً بتحقيقٍ واسعٍ عن الأمكنة و الأشخاص و العادات ليبقى قدر الإمكان قريباً من الواقع المعاش. أما "الوصف" فهو يعطي صورة واقعية عن بيئة معيّنة لفترة ما، و هو يقدِّم و يعرض الموجودات الموصوفة بطريقة متزامنة لوجودها في المكان بدقّة. كما أنه مهم لإدخال العنصر الدراماتيكي في الرّواية، و من ثم لإظهار النماذج البشرية و الاجتماعية. هذا من جهة، و من جهة أخرى، قد يساعد الوصف على الولوج إلى أعماق الموجودات الموصوفة خارجياً لإظهار أسرارها، فمثلاً وصف النهر بهدوئه يوحي للشخصية الفنّية بالموت كما حصل لـــ"مدام بوفاري". كما يصف الرّوائي الواقعي بإتقانٍ أيضاً مظهر الشخصية الخارجي، مركزاً أحياناً على جمالها مثلاً لأن لهذا الجمال دوراً هاماً في حياتها، كأن يكون مصدر سعادة لها أو تعاسة أو حتى مجلباً لهلاكها. فلهذا الوصف دوره في تطوّر الأحداث و تقريبنا من الواقع. كما يجعلنا نتخيّل هذه الشخصية. و الرّوائي الواقعي أيضاً يصف كلّ لقاء أو انفعال أو حركة هدفها التعبير عن العلاقات الاجتماعية و الإنسانية لهذه الشخصية بتعاملها مع الآخرين ضمن محيط جغرافي معيّن، لهذا يمعن الرّوائي في دقّة التفاصيل و تكاثرها و يستعين بالخيال لإعادة خلق الحياة و الإيهام بالواقع. فهو يلجأ في هذا النّوع من الرّواية إلى الخيال ليبتكر شخصية جديدة مستعيناً بالواقع. فخياله و قدرته الحدسية تعينانه على درس و تحليل نفسية الشخصية و تقلباتها، و تتبع سير الأحداث و تطوّراتها وفق المكان و الزمان بطريقة منهجية و فنّية. فالرّوائي في الرّواية الواقعية يصوِّر المجتمع دون أن يجعله مثالياً بروح موضوعية قدر الإمكان. فهو يراقب بموضوعية المكان و الشخصيات و يتخيل الأفكار و الأحاديث و العواطف التي تكون الأقرب من الواقع و الحقيقة ، لكن بالرغم من ضرورة موضوعية الرّواية الواقعية ، فإنّ الرّوائي الواقعي قد تأثّر بالرّوائي الرومانسي لذلك نشعر بوجوده من حين إلى آخر يتكلم بلسان إحدى شخصياته أو يتدخل ليكيّف الحبكة الرّوائية. و بناءً عليه، تمزج الرّواية الواقعية كل متناقضين في مفهومها: الموضوعية و الذاتية، البناء و الهدم، و الخيال و الواقع.

هذا بالإضافة إلى القدَر الذي يُعتبَر عنصراً فعالاً في وحدتها. فهو بمثابة قوة خفية تُسيِّر أعمال الشخصية و تصرفاتها، فيأخذ بيدها إلى مصير محتَّم، بحيث تجد الشخصية نفسها محاصَرة بقدرها الذي يُقيِّد حركتها و يتجه بها نحو الهلاك. و للرّواية الواقعية رسالة عليها تحقيقها، و هي لا تكتفي بتحقيق هدف معيّن، بل تعتمد على إبراز الرموز التي تمنحها عمقاً معنوياً و أدبياً. فالـــرّوائي يلمِّـــح إلى ما يتـــوق إلى الإشـــارة إليه. و هذا التلميـــح هو الرمز

المقصود[1]. و من أبرز الرّوايات الواقعية الغربية رواية (مدام بوفاري) لــ"فلوبير".

تحكي هذه الرّواية قصة طبيب يدعى "شارل بوفاري Charles Bovary" القاطن بــ"توست Tostes"، متزوِّج من أرملة كبيرة في السن. يُطلَب منه ذات يوم الذهاب إلى قرية "بورتو Berton" لمعالجة صاحب مزرعة بها يدعى "راوول Rouault" و هناك يتعرف على ابنته "إمّا Emma" التي يتزوجها بعد موت زوجته. لكن "إمّا" ما تلبث أن تسأم معيشتها في تلك القرية فيقرّر "شارل" الرحيل إلى مدينة أخرى للعيش و العمل هي قرية " Yonville L’Abboye". و فيها تتعرّف على طالب في الحقوق يدعى "ليون Léon " يعمل كاتباً بمكتب محامٍ، و تُعجب به. لكن هذا الطالب يعزم على الانتقال إلى مدينة "روان Rouen" لإكمال دراسته ممّا يسبب الحزن لــ"إمّا". و بعد فترة من الزمن يحضر "رودولف Rodolphe" رجلاً مريضاً للمعالجة، فيعجب بها و يتقرب منها و يعلن لها عن حبّه في عيد جمعية المزارعين. و مع الوقت تتحول "مدام بوفاري" إلى عشيقة لــ"رودولف". و عندما تقرّر الهرب معه يتخلى عنها فترجع إلى البيت منهارة و تمرض فيوجِّه لها جارها "هوميه Homais" الذي يعمل صيدلياً نصيحة بالخروج و الترفيه عن نفسها، فتخرج رفقة زوجها "بوفاري" لمشاهدة مسرحية فتصادف هناك "ليون" الذي تصبح عشيقته. و مع مرور الأيام تتراكم عليها الديون نظراً لإسرافها في شراء الهدايا لعشيقها و الحاجيات المستوردة لنفسها من البائع "لورو L’Aeureux"، و عندئذ يتخلى عنها عشيقها، ممّا يجعلها محبطة بائسة خاصة و أن هذا التاجر يعزم الأمر على الحجز على ممتلكات زوجها. فتقرر وضع حدٍّ لحياتها و ذلك بتناول السم. و بعد موتها يكتشف "بوفاري" خيانتها و يموت حزناً عليها. و تنتهي هذه القصة باكتشاف ابنته لموته، و تعرُّض جدّها –والد "إمّا"– للإعاقة[2]. و قد حققت هذه الرّواية نجاحاً كبيراً، و أصبحت مع الوقت "البوفارية Bovarysme" نسبة إلى بطل رواية "مدام بوفاري" إلى أشبه ما يكون بمرض، حيث يُطلَق هذا المصطلح على كلّ حالة يحدث فيها "عدم رضى رومانتيكي يدفع صاحبه إلى طلب التفلّت من وضعه"[3]. و قد دخل هذا المصطلح القاموس الفرنسي و بذلك خلّد هذه الرّواية و صاحبها.

و من أبرز الرّوايات الواقعية الغربية كذلك، رواية (روكان ماكار) لــ"إميل زولا"، التي تقع في عشرين جزء كما سلف الذكر. و في هذه المجموعة القصصية لا يقف "زولا" فقط عند "تصوير الأحداث و وصف تفاصيل كل ما يمت إليها بصلة، و خاصة البيئة التي تتحرك فيها

1– ينظر: محبة حاج معتوق، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، ص (17– 28).

2– Voir : Gostave Flaubert, Madame Bovary, ENAG Editions,Alger, 1989.

3– سهيل إدريس، المنهل، قاموس فرنسي–عربي، دار الآداب للنشر و التوزيع، بيروت (لبنان)، 2007، ص 171.

الشخصية، بل أخذ يدرس أيضاً «طبيعة» هذه الأحداث محاولاً كشف أسبابها العضوية و المعنوية"[1]. و فيها أيضا يؤكِّد "نزعته «الواقعية»، و هدفه «الطبيعي»، بكشف كل أسباب صور البذخ و الانحلال و أثر ذلك كله على بؤساء المجتمع؛ مما جعل القراء و النقاد يتهمونه بالانحلال و الاتجار بعاهات البؤساء و شواذ الشخصيات؛ حتى قال أحدهم: أن الطبيعيين – و على رأسهم «زولا»– يتمرغون في الوحل، فيلوثونه"[2]. فقد بالغ أعلام هذا الاتجاه كثيراً في المكاشفة و في الحديث عن أمور و تفاصيل تجاهلها الكتّاب قبلهم ممّا أحدث صدمة لدى متلقيهم. و مع هذا، فقد حقق هذا العمل كذلك نجاحاً و شهرة واسعة، تعدت حدود فرنسا، و امتد تأثيره "ليحول مجرى تاريخ كتابة القصة بعدما مهد لهذا التحول كل من «بلزاك» و «فلوبير» السبيل الذي لا رجعة عنه. فيكون «زولا» ثالث عمالقة «القصة الواقعية» في القرن التاسع عشر في فرنسا، فلم تبرأ قصة بعد ذلك من تأثير كتاباتهم، حتى لو رفض مؤلفها مبدأ الواقعية، و صورتها المتطورة المسماة بالطبيعية؛ و كان هذا على مستوى العالم كله"[3]. و مما ينبغي التنويه إليه، أن هذه الرّواية تندرج ضمن نوعٍ من الرّوايات يسمى بـــ"الرّواية الانسيابية" أو "الرّواية النّهر Le Roman Fleuve" و هي "رواية طويلة جداً يشترك في صنع أحداثها عدد كبير من الشخصيات المنتمية –في الغالب– إلى أجيال متعددة"[4]. و يرجع طولها في الواقع إلى "تفاصيلها الدقيقة المستقصية لكل الأبعاد في اللوحة العريضة التي ترسمها، و قد برزت عليها صورة حياة كاملة، لا نرى فيها نماذج البشر تتحرك كاشفة عن ذواتها البشرية فحسب، بل نرى صورة حياة كاملة لمجتمع و عصر، و تمتد هذه اللوحة مع التاريخ حتى ترى حياة ثانية متطورة عن حياة المجتمع الأول، نتيجة لتعاقب الأجيال"[5].

ترجع إرهاصات هذا النّوع من الرّوايات إلى نموذجين كبيرين هما: (الكوميديا البشرية) لـــ"بلزاك" و (الحرب و السلم) للكاتب الرّوسي "تولستوي". و رأى بعض الباحثين أن "رومان رولاند Romain Rolland" هو من افتتح هذا النّوع من الرّوايات في القرن العشرين و هو من أطلق عليها هذا الاسم. من أبرز نماذج الرّواية الانسيابية رواية (آل تيبوه Les Thibanet) لـــ"روجيه مرتان دي جار Roger Martin Du Gura" الذي ظلّ مدة عشرين عاماً يكتبها وبفضلها حصل على جائزة "نوبل" للآداب عام 1938م. تقع في ألفين و ثلاثمائة و أربع

[1]– ليلى عناني، الواقعية في الأدب الفرنسي، ص 44.

[2]– المرجع نفسه، ص 45.

[3]– المرجع نفسه، ص 48.

[4]– أحمد سيّد محمد، الرواية الانسيابية و تأثيرها عند الرّوائيين العرب (محمد ديب نجيب محفوظ)، (د،ط)، المؤسسة الوطنية للكتاب، (الجزائر)، 1989، ص 36.

[5]– المرجع نفسه، ص 37.

صفحات. و مع الوقت أصبحت الرّواية الانسيابية تياراً عالمياً[1]، بعد أن امتد تأثير هذا النّوع – ممثلاً في أبرز نماذجه– إلى مختلف الآداب العالمية.

ب– أثر المذهب الواقعي في المسرحية:

تدين المسرحية الواقعية في فنّها و موضوعها للمبدِّع النرويجي "إبسن" الذي كان له تأثير على كل المبدعين الأوروبيين، لاسيما الإنجليزيين منهم. كانت أولى مسرحياته الواقعية مسرحية (رابطة الشباب) و مسرحية (أعمدة المجتمع). ثم توالت مسرحياته الواقعية فكان منها: (بيت الدمية)، (عدو الشعب)، (أشباح)، و (البطة البرّية). تميّزت مسرحياته باللون المحلي" Le Couleur locale" وبكونها مسرحيات أفكار لا مسرحيات قصص، بحيث تأتي الفكرة أولاً ثم تأتي القصّة بعدها. وقد صور فيها المجتمع المعاصر له بكلّ مشكلاته و أبعاده، بحيث رثى حال الطبقات الكادحة المستغَلَة من قبل الحكام و التّجار، و أوصى الشباب أن يكونوا خيرين لنفع وطنهم، و أن يسعوا إلى تغيير المنكر. كما أوصى المرأة أن تكون مستقلة لها كيانها و أفكارها الخاصة، و ألا تكون مجرّد دمية بيد الغير.كما حذرها من الغطرسة و حب التظاهر و الخيلاء. و حذّر الآباء من حياة الطيش قبل الزواج. كانت هذه أفكاره في مذهبه الواقعي[2]. و عن إبداع "إبسن" و تأثيره يقول "عمر الدسوقي": "لقد كان يتكلم عن أشياء لم يكن يجرؤ أحد على الخوض فيها على المسرح أو يتفوه بها، لقد كشف عن مساوئ المجتمع بصراحة بشعة...و فتحت هذه الصراحة أمام كتاب المسرحية طُرقا عديدة، فلم تنقلهم من المسرحية الإبداعية [الرومانسية] إلى المسرحية الاجتماعية الواقعية فحسب، و لكن دلتهم على موضوعات كانت مغلقة، و بمعالجة هذه الموضوعات أنتهم أفكار جديدة و نظريات حول العالم. و على يد (إبسن) ابتدأت المسرحية تتحول من الحركة إلى التفكير، و إن شاهدت رواية الأشباح فلن تجد شيئا يمثل في الواقع، و إذا شاهدت (بيت الدمية) أو (البطة البرية) وجدت التمثيل نفسيا لا عضويا، و لم يحاول أن يجذب المتفرجين بتتابع الحوادث المثيرة، و إنما هي حجرة هادئة بها شخصيات عادية ترتسم على وجوههم أمارات الحزن و المسرة، والحب و الكراهية، و الرجاء و اليأس في صورة بسيطة واقعية. و قد وجَدَت طريقة (إبسن) تلميذا بارعا أربى على أستاذه فيما أنتج، و فاقه شهرة و عبقرية و استقرت على يده المسرحية الفكرية، ذاك هو (جورج برناردشو)"[3]. و إن كان "برناردشو" رائد هذا النّوع من المسرحيات –أي المسرحية الفكرية– فإن كاتباً آخر إنجليزي الأصل هو "جون جولز ورذي" كان أعظم كُتّاب المسرح الإنجليزي ذي التوجه الواقعي

1– ينظر: أحمد سيّد محمد، الرواية الانسيابية و تأثيرها عند الرّوائيين العرب، ص (41–69).

2– ينظر: عمر الدسوقي، المسرحية، ص (171–174).

3– المرجع نفسه، ص 178.

الطبيعي. من مسرحياته: (الصراع)، (الهاوية)، و(الصندوق الفضي). وكذلك برع من كتاب المسرحية الإنجليز(سومرت موم). و بشكل عام، فقد كانت الفكرة المسيطرة على المسرح الإنجليزي هي معالجة مشكلات الطبقة الوسطى من الشعب، وظلّت كذلك حتى نهاية الحرب العالمية الأولى، لذا سادت المسرحية الاجتماعية طبقاً للمذهب الواقعي[1].

و في روسيا، كان من أبرز كتّاب المسرح و المسرح الواقعي فيها "أنطون بافلوفتش تشيكوف". هذا المبدِّع الذي تميّزت "مسرحياته الواقعية باستخدام تقنية الحدث المباشر، و تعد جزءاً مكملاً للتراث المسرحي العالمي، فلقد أظهر فيها تفهماً كبيراً للطبيعة الإنسانية في أوضاعها المتنوعة والكثيرة"[2]. و إن كان هذا حال المسرح الإنجليزي و الروسي الواقعيين، فماذا عن المسرح الفرنسي و قد عرف الأدب الفرنسي المذهب الواقعي أولاً؟

تشير "ليلى عناني" إلى أن تأثير المذهب الواقعي كان كبيراً في الفن المسرحي خارج فرنسا، بينما كان تأثيره أقل في المسرح الفرنسي، إذ تقول: "... فالمسرح الواقعي عرف خارج فرنسا إزهاراً لم يعرف له مثيل في بلد الواقعية نفسه"[3]. و ما ذلك –في نظرها– إلا "لأن القصة كان لها مرة أخرى نصيب الأسد من الميراث الواقعي لأدب القرن التاسع عشر"[4]. كان من كُتّاب المسرح الواقعي الفرنسي "إميل زولا" رائد الواقعية الطبيعية. و قد أُخِذ على مسرحه الطبيعي و على الاتجاه الطبيعي في المسرح عدّة مسائل منها "تحويل المسرح إلى مكان مماثل للمشرحة، بما فيها من مناظر مؤذية للمشاعر أو تحويله إلى معمل تجارب حقيقي يتعامل مع المادة الصرفة الجامدة دون اعتبار لشعور أو جمال أو فضيلة. كذلك أخذوا على مسرحياته أنها لم تتمثل تنظيرات زولا في اتجاه النزعة الطبيعية و لم تحرز أي نجاح يُذكر إلا في جانب المنظر المسرحي الذي جسد أثر البيئة بما يقتضيه الحدث المسرحي و الشخصية. كذلك أخذ على زولا ضعف رسمه لشخصية (تريزا) إلى جانب لجوئه إلى حيل درامية مع أنه يرفضها في تنظيراته. و أخذ على تلك النزعة تقييدها لخيال الكاتب و لخيال الجمهور. و أخذ عليها و على زولا اللجوء إلى المصادفة في بنية الحدث. و اللجوء إلى بناء درامي متدرج و إنهاء مسرحيته (تريزا راكان) نهاية قائمة على عدالة القصاص من البطلين القاتلين مناقضاً رفضه لمثل تلك النهاية فيما نظر له في كتاباته المؤسسة للنزعة الطبيعية حيث طالب أدباء الطبيعية برفض فكرة تدرج البناء

---

[1]– ينظر: عمر الدسوقي، المسرحية، ص 179، 180.

[2]– إبراهيم خليل، أثر تشيكوف في القصة العربية القصيرة مثل من قصص سيف الدين الإيراني، ضمن كتاب: مجموعة من المؤلفين، من الصمت إلى الصوت فصول أدبية و لغوية، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت (لبنان)، 2000، ص 319.

[3]– ليلى عناني، الواقعية في الأدب الفرنسي، ص 55، 56.

[4]– المرجع نفسه، ص 56.

الدرامي و دعوته لعشوائية البناء"[1]. فأبرز انتقاد وُجِّه إلى "زولا" و المسرحيات الطبيعية بشكل عام هو التناقض الظاهر بين النظرية و التطبيق. و هو ما تظهره مسرحية "زولا" السالفة الذكر.

تحكي مسرحية (تيريز راكان) تفاصيل خيانة زوجية تقع فيها امرأة تدعى "تريز" زوجة رجل قصير القامة، هزيل، ذو شعر أشقر باهت، يدعى"كميل"، وهو رجل مريض يرتجف دائماً من الحمّى، مع صديق له يدعى "لوران" و هو رجل قوي البنية، عريض المنكبين. فكرا في تنفيذ جريمة خرساء تُنفَذ دون خطر للتخلص من الرجل العليل بعد أن أصبحا عشيقين. و فعلاً نفّذ "لوران" جريمته برمي "كميل" في النهر وكل ما استطاعه"كميل" هو عضّ رقبة "لوران" و انتزاع قطعة منها. و بعدها تظاهر الخائنان بالغرق. و بعد عدّة أشهر من تنفيذ جريمتهما انتهى بهما الأمر إلى الزواج و قد أعانتهما بائعة الخرداوات والدة "كميل" و التي أصيبت بالشلل و البكم بعد سماعها لاعترافهما بقتل ولدها الوحيد. فكانت تعاودها فكرة واحدة بطريقة آلية «ولداي قتلا ولدي». لكن مع الوقت، استحالة الحياة بين القاتلين فراح يسعى كل منهما للتخطيط لجريمة جديدة تخلصه من جريمته الأولى. فبدا لهما قتل أحدهما للآخر أمراً طبيعياً و حتمياً فرضه قتلهما لــ"كميل". و بعد أن تنبه كل واحد منهما لرغبة الآخر في التخلص منه، اقتنعا بضرورة موتهما معاً. و تنتهي هذه المسرحية بتناولهما السم من كوب واحد فانتحرا وكان ذلك أمام مرأى السيدة "راكان"[2].

و نختم حديثنا عن أثر المذهب الواقعي في المسرحية بالتأكيد على أن هذا الأثر كان كبيراً و فعالاً، تتوج بظهور نوع جديد من المسرحيات هو ما يعرف بمسرحية الفكرة.كما برزت أسماء في سماء المسرح العالمي، كان لها ثقلها الأدبي و تأثيرها في مسار المسرحية، أمثال "إبسن"، "برناردشو"، "تشيكوف"، وآخرون ممّن خلّدوا هذا المذهب الأدبي و خلّدهم.

ج – أثر المذهب الواقعي في الشعر:

لقد سبقت الإشارة إلى أن الشعر كان آخر الأجناس الأدبية و أقلّها تأثّراً بالمذهب الواقعي. ففي بلد الواقعية الأولى "فرنسا" مثلاً أخذ الشعراء "يسردون التفاصيل اليومية، و يصفون الأشياء العادية، حتى أصبحت «واقعية الأشياء» من سمات الشعر الفرنسي الجديد في القرن العشرين"[3]. و ما يفسر ضعف تأثير المذهب الواقعي في الشعر هو ظهور مذهب آخر متزامن معه هو المذهب البرناسي الذي وجّه عنايته كلّها للشعر .

---

[1]– أبو الحسن سلام، مقدمة في نظرية المسرح الشعري، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية (مصر)، 2006، ص 50، 51.

[2]– ينظر: إميل زولا، تيريز راكان، تر: سليمان عقيقي، ط1، منشورات عويدات، بيروت– لبنان، 1983.

[3]– ليلى عناني، الواقعية في الأدب الفرنسي، ص 56.

5 – أثر المذهب الواقعي في الأدب العربي:

امتد تأثير المذهب الواقعي إلى أدبنا العربي رغم المكانة الكبيرة التي حظي بها المذهب الرومانسي في هذا الأدب و ذلك بعد أن توفرت له عدّة دوافع دفعته دفعاً إلى التوجّه نحو الواقعية. و هي على غرار المذهب الرومانسي أحدثت تأثيراً عميقاً في الأدب العربي بمختلف أجناسه الأدبية.

أ– دوافع و أسباب التوجّه إلى المذهب الواقعي:

اجتمعت عدّة ظروف و أسباب هيأت المناخ لتأثير المذهب الواقعي في أدبنا العربي، كان من بين هذه الأسباب و الظروف:

– قيام الحرب العالمية الثانية و ما خلفته من دمار أدى إلى يقظة الشعوب العربية و مطالبتها بالحرية و الاستقلال.

– الأحداث المتتابعة منذ الحرب العالمية الثانية، كحرب فلسطين سنة 1948م، حرب جويلية (يوليو) 1952م، ثورة الجزائر، و الحركات التحررية في جميع البلدان العربية.

– نمو الوعي القومي الذي لعب دوراً فعّالاً في التحوّل إلى الواقعية كما كان هذا التحوّل نتيجة منطقية لحركة البعثات و الرّحلات إلى أوروبا، ممّا مكّن أبناء العروبة من التعرّف على حياة الأوروبيين و معالم حضارتهم، الأمر الذي عزز روح المحاكاة في نفوسهم، و أدى إلى شحن نفوسهم بالثورة و التمرّد على الأوضاع المتردية في بلدانهم.

– ظهور التيار الاشتراكي بمبادئه و أفكاره كان له تأثيره الفعّال في التوجّه إلى الواقعية لاسيما في عصر تميّز بالتقدّم التكنولوجي و خاصة وسائل الاتصال التي سهّلت الإطلاع على حضارة الغرب و التعرّف على المذاهب الأدبية و الاتجاهات الفكرية المختلفة كالواقعية الغربية و الاشتراكية مثلاً[1].

– نشوء دولة إسرائيل و حصولها على تأييد دولي و مؤازرة من عديد الدول الغربية و في مقدمتها الولايات المتحدة الأمريكية ابتداءً من سنة 1948م. و بالمقابل كانت نكبة فلسطين باضطهاد أبنائها و تهجيرهم من أرضهم. و قد رافقها تخاذل الحكام العرب و دخول بعضهم في المؤامرة الكبرى التي حيكت ضد الأمة العربية ممّا ترتب عنها هزيمة العرب و لحاق العار بهم، و هو ما أدى إلى تعرية الواقع المأساوي الذي قاد إليها.

– صراع الإيديولوجيات في الوطن العربي حيث تجاذبته عدّة تيارات فكرية و إيديولوجية كان أبرزها: تيار القومية العربية، تيار القوميات المحليّة، التيار الإسلامي، و التيار الماركسي

---

[1]– ينظر: حمدي الشيخ، جدلية الرومانسية و الواقعية في الشعر المصري المعاصر، (د،ط)، المكتب الجامعي الحديث، (مصر)، 2005، ص (7–10).

الذي تمثل في الأحزاب الشيوعية و النزعات الاشتراكية التي ظهرت بداية في مصر و سوريا، ثم في باقي الدوّل العربية[1].

و نضيف إلى هذه الأسباب و الدوافع، سببين آخرين أحدهما خاص بالشعر وحده، ألا و هو تأثير "ت. س. إليوت" لاسيما من خلال قصيدته "الأرض الخراب" إذ يقول "حمدي الشيخ": "و كان لترجمة قصيدة "الأرض الخراب" للشاعر الإنجليزي "ت. س. إليوت" أثر كبير على الشعر الملتزم في الأدب العربي"[2]. و الثاني، إسهام "النقد الأدبي" في تفعيل هذا الاتجاه في أدبنا العربي. نذكر من النقاد العرب المهتمين بالواقعية : "محمود أمين العالم"، "غالي شكري"، "لويس عوض"، "عمر الدقاق" و "حسين مروه"...إلخ[*]، و دعوة بعض المبدعين و المفكرين العرب أمثال "سلامة موسى" إلى توجيه الأدب إلى الشعب[**]. و بهذا نكون قد أجملنا الدوافع والأسباب التي كانت كفيلة بتوجيه الأدب العربي نحو الواقعية.

ب – أثر المذهب الواقعي في النثر العربي:

استطاع المذهب الواقعي أن يحدث تأثيراً عميقاً في النقد و الأدب العربيين، فقد عَرَفَ الأدباء و النقاد العرب مختلف الاتجاهات الواقعية و كانت "مصر" البلد العربي الأول الذي سار أدباؤه في الاتجاه الواقعي و كانوا يطلقون على "الواقعية" "«المدرسة الحديثة» أو «مدرسة الحقائق»"[3]. و النثر العربي مثله مثل النثر الغربي كان أكثر تأثراً بهذا المذهب، كما كانت الرّواية كذلك أوفر الأنواع النثرية العربية حظاً من الواقعية.

1 – أثر المذهب الواقعي في الرّواية العربية:

لقد بات مؤكّداً أن الواقعية كمذهب أدبي "تعدّ من أكبر الاتجاهات الأدبية التي تمثّلها الروائيون، و صدرت عنها أكبر الأعمال الروائية و أكثرها شهرة و عالمية، فلم تقف الواقعية كالرومانسية مثلاً عند مبادئها الأولى لا تراوحها، بل سعت منذ أن قامت على تصوير الواقع،

---

[1]– ينظر: أحمد أبو حاقة، الإلزام في الشعر العربي، ص (297– 307).

[2]– حمدي الشيخ، جدلية الرومانسية و الواقعية في الشعر المصري المعاصر، ص11.

[*]– يمكن العودة إلى تفاصيل الاتجاه الواقعي في النقد العربي على سبيل المثال في:

– شايف عكاشة، نظرية الأدب في النقد الواقعي العربي المعاصر نظرية التصوير، (د،ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون (الجزائر)، (د،ت).

– حسين مروه، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، (د،ط)، مكتبة المعارف، بيروت (لبنان)، 1988.

[**]– سلامة موسى، الأدب للشعب، (د،ط)، سلامة موسى للنشر و التوزيع، القاهرة (مصر)، (د،ت).

[3]– حلمي بدير، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية (مصر)، 2002، ص 92.

إلى تطوير فلسفتها وتوسيعها"[1]. و ظهرت لها ثلاثة اتجاهات كان لكلّ واحد منها أنصاره و مؤيدوه في وطننا العربي بحيث "تأثر الكثيرون بالاتجاهات الواقعية، و كان على رأسهم توفيق الحكيم و محمود تيمور و المازني و طه حسين و طاهر لاشين ثم نجيب محفوظ و يوسف السباعي و علي أحمد باكثير و عبد الحميد جودة السحار و عبد الحليم عبد الله و إحسان عبد القدوس و غيرهم من الروائيين الذين حملوا لواء الرواية العربية"[2]. أما عن بداية التوجّه الواقعي في الأدب العربي فقد أجمع النقاد على أن "محمد لطفي جمعة" كان أول من استخدم مفهوم الواقعية في المقدمة التي كتبها لروايته (في وادي الهموم) إذ صرح فيها "بإيمانه بهذا المذهب الذي التزم به كل من بلزك و زولا في الأدب الفرنسي"[3]، لكن قصته لم تتوفر لها كل خصائص الواقعية، ذلك لأن "الظروف التي صاحبت بدايات الاتجاه الواقعي في الرواية العربية حالت دون التعمّق في المذهب الغربي"[4] المتمثل في الواقعية.

و بما أن مصطلح "الواقعية" المترجَم عن المصطلح الغربي "Réalisme" قد "اضطربت دلالته و تنوعت مفاهيمه"[5]، فإن هذا الاضطراب و هذا الخلط في تحديد مفهومه "انسحب بدوره على مصطلح الواقعية في الرّواية، فقد تحوّل من مصطلح كاشف موضح إلى مصطلح غامض و ضبابي"[6]. و يرجع هذا الغموض –في نظر "ساندي سالم أبو سيف"– إلى غموض مفهوم الواقعية أصلا في أدبنا العربي، فتقول: "يعود غموضه إلى أنَّ المفهوم السائد للواقعية في الأدب العربي يشير –في أبسط حالاته و أكثرها شيوعاً– إلى تصوير الواقع و الانصراف عن الخيال. و جليّ أنّ هذا الفهم قد ينسحب على جلّ الأنواع الروائية، كالرواية الاجتماعية و السياسية، بمعنى أنه لا يُعدّ مميزاً نوعيًا، إذا تذكرنا أنّ الرواية لا تخلو من تمثيل الواقع، بما في ذلك الرومانسية منها"[7]. و في هذا الكلام جانب كبير من الصواب فما من رواية لا تعكس الواقع و لو جانبا يسيرا منه. و يشير "طه وادي" إلى أن أول رواية ظهرت فيها بعض سمات المذهب الواقعي هي رواية "محمد طاهر لاشين" (حواء بلا آدم) الصادرة عام 1934م. كما أن هذا المذهب قد تأصّل بظهور رواية (مليّم الأكبر) لــ"عادل كامل" الصادرة عام 1944م. ففي هذه الفترة بدأت تظهر آثار قويّة و ناضجة في الرّواية الواقعية مثل روايات "نجيب محفوظ" في

---

[1]– ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية و إشكالية التصنيف، ص 73، 74.

[2]– نبيل راغب، فن الرواية عند يوسف السباعي، ص 239.

[3]– حلمي بدير، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، ص 76.

[4]– ساندي سالم أبو سيف، المرجع السابق، ص 68.

[5]– محمد مندور، الأدب و مذاهبه، ص 90.

[6]– ساندي سالم أبو سيف، المرجع السابق، ص 69.

[7]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

مرحلة كتابته في الرّوايات التاريخية مثل: (رادوبيس)، (عبث الأقدار)، (كفاح طيبة) و غيرها[1]. و في الأربعينيات من القرن العشرين ظهرت "الرّواية الاجتماعية" التي ينطوي تحتها عدد هائل من الرّوائيين. و تعتبر رواية (القاهرة الجديدة) لـ"نجيب محفوظ" الصادرة عام 1944م نقطة تحوّل بالنسبة لمساره الرّوائي، كما تعلن عن تبلور الاتجاه الواقعي الذي سيصبح مدرسة واضحة المعالم تبلغ قمتها مع الثلاثية ((بين قصرين) 1956م (قصر الشوق) 1957م (السكرية) 1958م). و بشكل عام، فقد تكاثر آنذاك كتّاب الواقعية و تنوعت نصوصهم في مختلف الاتجاهات الواقعية مثل رواية (الأرض) لـ"عبد الرحمن الشرقاوي"، و رواية (الجبل) لـ"فتحي غانم" الاشتراكيتين، و روايته الواقعية النقدية (الغبي). و قد أضحت الواقعية واقعيات طبقاً لتنوّع كتّابها و اتجاهاتهم[2]. فكان من الكتاب الواقعيين بالإضافة إلى ما سبق، "محمود تيمور" و "طه حسين"...إلخ.

و ممّا يلاحظ على الرّوايات العربية ذات التوجّه الواقعي أنها تأثرت في الغالب بالرّواية الواقعية الغربية أكثر من تأثرها بالمذهب الواقعي في أصوله النظرية باستثناء الرّواية الاشتراكية التي تأثر فيها الرّوائيون العرب بالاشتراكية و الفكر الماركسي بشكل مباشر على نحو ما سنرى. و قد كان هذا الأمر موضوع دراسة للباحثة "محبة حاج معتوق" عنوانها (أثر الرّواية الواقعية الغربية في الرّواية العربية). فكان ممّا وقفت عنده الرّوائية "إملي نصر الله" التي سارت على خطى "فلوبير" في روايتها (طيور أيلول)، حيث تأثّرت به في المراقبة الدقيقة للمرئيات التي تؤدي إلى الإيهام بالواقع و إعطاء صورة حقيقية عن المجتمع. و ساعدت على درس النفسية الفنّية و التوغّل في أعماقها. و كذا، إثارة أحداث الماضي و استرجاعه و الحلم بالمجهول الذي يوصل إلى أعماق الواقع و الحقيقة. كما أنها تبنّت طريقة "فلوبير" بكتابات لوحات أو فصول يربط بينها البناء النفسي ليظهر الصراع الداخلي الذي عانت منه الشخصية الفنّية. و من المبدعين الذين وقفت عندهم كذلك "وليم الخازن" الذي خطا على خطى "بلزاك" و "فلوبير" معاً، إذ تأثر في روايته (ضيعة الله) بـ"بلزاك" في مزجه الخيال بالواقع و ابتكاره عالماً خاصاً لروايته بأحداثها و شخصياتها و في طريقة استخدامه للحوار. و تأثر بـ"فلوبير" في استرجاع الماضي الحميم، بخياله، و التعبير بدقّة عن نفسية أشخاصه[3]. و فضلاً عن هذا، تأثــر " نجيب

---

[1]- ينظر: طه وادي، مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية، ص (53- 58).

[2]- ينظر: عفاف عبد المعطي، السّرد بين الرّواية المصرية و الأمريكية دراسة في واقعية القاع، ط1، رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة (مصر)، 2007، ص 85، 86.

[3]- يمكن تتبع مظاهر هذا التأثر بتفاصيله في كتاب: محبة حاج معتوق، أثر الرواية الغربية في الرواية العربية، ص (192-336).

محفوظ" في ثلاثيته، و "محمد ديب" بالرّواية الانسيابية الغربية و هو ما فصّله "أحمد سيّد محمد" في كتابه (الرّواية الانسيابيّة و تأثيرها عند الرّوائيين العرب (محمد ديب- نجيب محفوظ)).

و نظراً لتعدد الاتجاهات الواقعية في الرّواية العربية، سنقف عند بعض النماذج البارزة من الرّوايات الواقعية الممثلة لهذه الاتجاهات على النّحو الآتي:

- الرّواية النقدية عند "طه حسين" رواية (المعذبون في الأرض) أنموذجاً.
- الاتجاه الاشتراكي في الرّواية العربية الرّواية الجزائرية أنموذجاً.
- الرّواية الانسيابيّة العربية ثلاثية "نجيب محفوظ" أنموذجاً.

١-١- *الرّواية النقدية عند "طه حسين" رواية (المعذبون في الأرض) أنموذجًا:*

تمثل رواية (المعذبون في الأرض) لـــ"طه حسين" نقداً قاسياً و لاذعاً للدولة المصرية و الفئة الثرية من المجتمع المصري. و هي عبارة عن مجموعة من القصص اتخذت من أربعينيات القرن العشرين إطاراً زمنياً لها. صوّر فيها "طه حسين" معاناة الفئة الكادحة التي تشكل أغلبية الشعب المصري من فقر، و بؤس، و شقاء، و استغلال، واصفاً بكثير من الدقّة بعض عادات و تقاليد المجتمع المصري مثل العادات المتعلقة بالزّفاف و إكرام الضيف...إلخ. كما عرض لمختلف الآفات التي يتخبط فيها أبناء هذا المجتمع مثل: الرشوة، الاستغلال، و الانحلال الخلقي...إلخ. وعكست كل شخصياته الوضعيات الاجتماعية التي مثلوها، فشخصية "صالح" مثلاً، تمثّل نموذجاً بشرياً يوجد في مختلف أقطار الدولة المصرية. فهو صبي معدم يرتدي ملابس قذرة و بالية لا تكاد تستر جسمه الضئيل النحيل، يُقدِم على التقرّب من أحد أفراد عائلة غنيّة بحمل زهر الحقول على أمل أن يحظى بطعامٍ يسد حاجته الملحة من الغذاء. و هذه الرّواية مثل كل رواية واقعية عَمِل مُؤلِّفها على تحليل نفسية شخصياتها و الوصف الدقيق للمكان و الشخصيات[1].

١-٢- الاتجاه الاشتراكي في الرّواية العربية الرّواية الجزائرية أنموذجا:

لقد كان للاتجاه الاشتراكي تأثير بالغ في الفكر و الأدب العربيين و ذلك بدءً من الحرب العالمية الأولى، و كان أول من كتب في الاشتراكية بعد هذه الحرب "نقولا حداد" الذي أصدر كتابه (الاشتراكية). ثم بدأت أفكار الاشتراكية تنتشر في مصر بظهور "الحزب الاشتراكي المصري" بزعامة "سلامة موسى" سنة 1920م، و "الحزب الشيوعي المصري" سنة 1922م. و عموماً فقد تميّزت فترة مابين الحربين في مصر بطغيان القومية الإقليمية و سيطرت المبادئ التي نادى بها حزب الوفد المعارض للاشتراكية. أما في لبنان، فكان أول من ظهر التفكير الاشتراكي عنده هو "يوسف إبراهيم يزبك"، و بديهي أن يكون لكتابات "سلامة موسى" و رفقائه

1- ينظر: طه حسين، المعذّبون في الأرض، ط15، دار العلم للملايين، بيروت (لبنان)، 1985.

المصريين، و كتابات "يوسف إبراهيم يزبك" و رفقائه اللبنانيين تأثيرها على القرّاء العرب في "سوريا"، "العراق"، و غيرهما من الدوّل العربية بما فيها "الجزائر"[1]. و الأكيد أن لهذا الانتشار الاشتراكي في الوطن العربي أسباباً عدّة يُجملها "أحمد أبو حاقة" بقوله: "و تعليل هذا الانتشار أنه قد وُجد في الوطن العربي الواقع تحت السيطرة الأجنبية، و تحت الظلم و الاستغلال و الفقر و التخلف أرضاً خصبة له، فراجت مبادئه بين المثقفين و بين جماعات من العمال و الكادحين، لاسيما ما تعلق منها بالحرية و المساواة و الاستقلال و العدالة الاجتماعية و صراع الطبقات و تكافؤ الفرص و محاربة الاستعمار و الإقطاع و الرأسمالية و ما إلى ذلك. و هذا ما جعل خطر الماركسية يشتدّ على القومية العربية..."[2]. و قد تبنى عدد لابأس به من الرّوائيين العرب الاتجاه الاشتراكي في كتاباتهم الرّوائية بدءً من الستينيات، فظهر بموجب ذلك ما يمكن أن يسمى بالرّواية الاشتراكية العربية. و الرّواية الاشتراكية بشكل عام هي "ذات هدف محدد، هو الدعوة للأيديولوجية الاشتراكية و المبادئ التي قام عليها المذهب الاشتراكي، بأي شكل من الأشكال الفنية، إذ لا يهم الكاتب الاشتراكي كيف صيغت الرواية؟ و لكن ما يهمه هو: ماذا تقول؟ و لأي حد يُوظف الفن الروائي في التبشير بمبادئ الاشتراكية و الدعوة إليها؟"[3]. فالأساس في هذا النّوع من الرّوايات هو المضمون الداعي للاشتراكية.

ظهرت أول رواية اشتراكية عربية في مصر، و تحديداً على يد "عادل كامل" في روايته (مليم الأكبر) ثم تطورت بعد ذلك على يد "عبد الرحمن الشرقاوي" و "إبراهيم عبد الحليم" و "عبد المنعم الصاوي"...إلخ. و يقوم هذا الاتجاه في الرّواية المصريّة على اختيار الرّوائي لجزئيات من الحياة ثم يعمد إلى تشكيلها بعد ذلك في صورة تكون في مقابل الحياة المعيشة و دالة عليها، و هي كثيراً ما تجعل هذه الحياة المصوَّرة ذات طابع ثوري يبرز فيه الأبطال و هم لم يكونوا كذلك منذ الولادة، بل تحولوا إلى البطولة مع الوقت. و غالباً ما يكونون من الطبقة الدنيا يتحولون إلى مناضلين بعد أن يدركوا هدفهم، و لكن الطبقة العليا الأرستقراطية تكون أقوى منهم فتنال منهم أو تدمرهم. و خلال تدميرهم يفجّر الكاتب شحنة من الانفعال في نفوس القرّاء ضد الطبقات المستغلة،هكذا كانت (مليم الأكبر)و كانت (الأرض) و(أيام الطفولة)[*]

1- ينظر: أحمد أبو حاقة، الالتزام في الشعر العربي، ص (180- 182).

2- المرجع نفسه، ص 308.

3- عبد الرحيم الكردي، تطور التقنيات السردية في الرّواية المصرية، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة (مصر)، 2008، ص 333.

*- (الأرض) رواية لـــ"عبد الرحمن الشرقاوي"، و (أيام الطفولة) رواية لـــ"إبراهيم عبد الحليم". و قد درسهما "حلمي بدير" في كتابه (الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر)، في الباب الثالث.

و غيرها من الرّوايات التي استخدمت هذه التقنيات[1].

و في الأدب الجزائري ظهر الاتجاه الواقعي في الرّواية الجزائرية و في الأدب الجزائري بصفة عامة، فـ"ظروف الجزائر بعد الحرب العالمية الأولى قد ساعدت على ظهور المذهب الواقعي الذي وجد فيه الكتّاب على اختلاف ميولهم و ثقافاتهم مجالاً للتعبير عن واقع البلاد بما فيه من متناقضات و عزلة و حرمان، و ما يكثر فيه من دعاوي الحرية و الوطنية و الديموقراطية و الرخاء في نفس الوقت الذي كان فيه الشعب يعاني من الشقاء المزمن و القيود الثقيلة. و لكن الواقعية لم تسد لما تحمله من تشاؤم و نظرات سوداء و ما تزرعه من بذور الحقد و الطبقية بل لما فيها من وصف مادي للحياة الاجتماعية المخيفة التي يحياها عشرة ملايين من السكان، و لما فيها من إمكانيات التعبير الصريح القاسي عن تلك الحياة و أهلها"[2]. و ممّا ينبغي الإشارة إليه أن الواقعية في الأدب الجزائري قد ظهرت أيضاً في الرّواية المكتوبة باللّغة الفرنسية، مثل رواية "مولود فرعون" الأولى (ابن الفقير Le Fils du Pauvre)[3]. جسّدت هذه الرّواية "معاناة الجيل الأوّل في التكيّف مع الأوضاع الغربية الجديدة، إلى جانب ضياع حقوقهم نتيجة جهلهم للغة الفرنسية"[4]. و ظهرت الرّواية الواقعية الجزائرية أيضاً باللّغة العربية و قد غلب عليها الاتجاه الاشتراكي.

كان من كتّاب الرّواية الاشتراكية في الجزائر "عبد الحميد بن هدوقة"[*] و "الطاهر وطار". فهما "من أبرز ممثلي الواقعية الاشتراكية في الجزائر، و أصبحت أعمالهما الروائية، التي كتبت في بداية السبعينات مواكبة للتغيّر الاشتراكي في البلاد، و عاكسة لهذه العملية و معبرة عنها انطلاقاً من رؤية الواقع في نموّه و ارتقائه"[5]. برزت بعض ملامح الواقعية الاشتراكية في

1- ينظر: عبد الرحيم الكردي، تطور التقنيات السردية في الرّواية المصرية، ص 335، 336.

2- أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ط5، دار الرائد للكتاب، (الجزائر)، 2007، ص 56، 57.

3- Voir : Mouloud Feraoun, Le Fils du Pauvre, Edition TAlantikit , Béjaïa, 2009,p3.

4- إسماعيل حاجم، الصراع الحضاري في الرّواية الفرانكفونية المغاربية، (د،ط)، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، (د، ت)، ص 71.

*- وإن كنا نجد "عثمان بدري" يشير إلى أن واقعية "عبد الحميد بن هدوقة" و "نجيب محفوظ" واقعية غير ممذهبة فيقول: "...أن واقعية عبد الحميد بن هدوقة -شأن واقعية نجيب محفوظ- ليست واقعية بلزاكية...كما أنها ليست واقعية أيديولوجية ذات خطاب واحدي آمر، كما بدا ذلك في بعض الأعمال الروائية المتحمسةللفكر الاجتماعي و الاقتصادي الماركسي، و إنما هي واقعية إنسانية غير "ممذهبة"". عثمان بدري، قمم و نماذج من الأدب العربي الحديث دراسات تطبيقية، (د، ط)، دار ثالة، الجزائر العاصمة (الجزائر)، 2001، ص 63.

5- الطاهر روابنية، اتجاهات الرواية العربية في بلدان المغرب العربي «تونس الجزائر المغرب» 1945-1975، رسالة ماجستير في الأدب العربي المعاصر، جامعة الجزائر، 1985-1986، ص 331.

روايتي "عبد الحميد بن هدوقة" (ريح الجنوب) و (نهاية الأمس)، و في روايات "الطاهر وطار"[*]: (اللاز)، (الزلزال)، و (الحوت و القصر)[1]. و من الجدير بالذكر أن موجة الخطاب الاشتراكي في الجزائر قد انحسرت مع مطلع الثمانينيات و بدأ بعض الكُتّاب الذين هم من جيل السبعينيات مراجعة قناعاتهم الأدبية، يقول "مخلوف عامر": "و مع مطلع الثمانينيات بدأت موجة الخطاب الاشتراكي تنحسر و بدأ بعض الكتاب الذين هم من جيل السبعينيات يراجعون قناعاتهم الأدبية و لعلهم راكموا من التجربة ما يؤهلهم لتدارك عيوب التقريرية و التسجيل"[2]. و هذه العيوب وقع فيها كثيرون ممّن آثروا الكتابة ضمن إطار الاتجاه الواقعي بشكل عام.

١ -٣ - الرّواية الانسيابية العربية ثلاثية "نجيب محفوظ" أنموذجاً:

لقد حقق "نجيب محفوظ" من خلال ثلاثيته (بين القصرين - قصر الشوق- السكرية) نجاحاً كبيراً و شهرة عالمية.تتبع فيها هذا الرّوائي أسرة تاجر يعيش في "الجمالية" بالقاهرة، يدعى "السيد أحمد عبد الجواد" و هو كما يصفه "نجيب محفوظ" في دقّة متناهية، رجلٌ ثري، طويل القامة، ضخم الجسم، ذا كرش كبيرة مكتنزة، و شعر أسود، و وجهٍ مستطيل الهيئة مكتنز الأديم، و فمٍ واسعٍ بشفتين ممتلئتين و شاربٍ أسود غليظ مفتول الطرفين. و زوجته "أمينة" محبّة، مطيعة، و مستسلمة. و أبناؤه هم: ياسين، فهمي، كمال، خديجة، و عائشة[3]. و فضلاً عن عناوين الثلاثية التي تشير إلى أماكنة موجودة فعلاً، و طبيعة الموضوع المختار و الأحداث التاريخية المذكورة فيها، و الدقّة في الوصف التي هي من أبرز ملامح واقعية هذه الثلاثية، يشير "أحمد سيّد محمد" إلى أن فيها بعض ملامح الواقعية الطبيعية، فيقول: "و في الثلاثية واقعية تستخدم المنهج الطبيعي، فهي تأخذ بمبدأ الحتمية الطبيعية في البناء القصصي كما دعا إليه زولا و رفاقه و نلاحظ دور العلاقات المختلفة كالعلاقات العضوية أو النفسية أو الاجتماعية بين أفراد الأسرة الواحدة أو الذين يرتبطون برباط الدم و يتضح ذلك في وصف ملامح شخصية رضوان ابن ياسين، و من وصف سلوك الوصولي أيضاً. و هذا المنهج الطبيعي هو الذي سار عليه كتّاب الرواية الانسيابيّة"[4]. فهذه الثلاثية تندرج ضمن ما يعرّف بالرّواية الانسيابيّة رغم أن

---

*- يمكن العودة إلى الاتجاه الواقعي في روايات "الطاهر وطار" في كتاب: واسيني الأعرج، الطّاهر وطّار تجربة الكتابة الواقعية الرواية نموذجاً دراسة نقدية، (د، ط)، المؤسسة الوطنية للكتاب، (الجزائر)، 1989.

1- ينظر: الطاهر رواينية، اتجاهات الرواية العربية في بلدان المغرب العربي، ص 395.

2- مخلوف عامر، واقع الرواية من رواية الواقع، ضمن: المركز الجامعي بسعيدة، الأدبي و الإيديولوجي في رواية التسعينيات روايات الطاهر وطار وواسيني لعرج أنموذجاً، أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر، سعيدة (الجزائر)، أفريل 2008، ص 79.

3- ينظر: نجيب محفوظ، المؤلفات الكاملة، ط$_1$، مكتبة لبنان، بيروت (لبنان)، 1991، ص (328-338).

4- أحمد سيّد محمد، الرّواية الانسيابية و تأثيرها عند الرّوائيين العرب، ص 137.

"نجيب محفوظ" لم يختر لها عنواناً موحداً على غرار ما فعل "بلزاك" في (الكوميديا البشرية)، و "إميل زولا" في روايته (روجان ماكار)، مؤثراً استخدام ثلاثة عناوين مستقلة بحسب أجزاء هذه الثلاثية. و كل عنوان يحمل اسم حيّ موجود فعلاً في القاهرة و هو ما يزيد من الاعتقاد بواقعية هذا العمل الإبداعي.

ويمكن إثبات الصلة القوية بين ثلاثية "نجيب محفوظ" و الرّواية الانسيابية (آل تيبو Les Thibault) لــ" روجيه مارتن دي جار R.M.du Gard" و تحديد مواطن التلاقي بينهما على النّحو الآتي:

– التشابه بين شخصية رب الأسرة "السيد أحمد عبد الجواد" و "تيبو" في مركزهما الاجتماعي بين طبقات المجتمع، و هي الطبقة الوسطى المحافظة على تقاليد المجتمع و المحترِمة لقوانينه و عاداته. و كلاهما مستبدٌ في حياته الأسرية و صارمٌ مع أبنائه، و إن اختلفت طبيعة هذه الصفة بينهما فــ"تيبو" برجوازي فرنسي و"السيد أحمد عبد الجواد" تاجر مصري متشدّد مع أسرته لكنّه يبدي خلاف ذلك مع أصدقائه و زبائنه. و كلا الرّجلين يموت و مسرح الأحداث ما يزال قائماً في العمل الأدبي و مع ذلك فتأثيرهما يبقى مستمراً بسبب البصمات القويّة التي وضعها كلاهما في توجيه المصائر و تحديد الغايات و لاسيما تحديد مصير الأبناء.

– خاتمة حياة كل من "جاك" في (آل تيبو) و "فهمي" في ثلاثية "نجيب محفوظ" واحدة، فقد دفع كل واحد منهما ثمن مبادئه. و هي مبادئ سامية و ثورية تدعو إلى العدالة والحرية. و طريقة موتهما تتشابه في المضمون و إن اختلفت شكلاً، بحيث يموت "فهمي" في مظاهرة سلمية بجوار سور الأزبكية، و يموت "جاك" أثناء قيامه بتوزيع منشورات تدعو إلى السلام و ترك الحروب على الجبهة بين الجنود الفرنسيين و الألمان. وكلاهما يموت عن طريق الخطأ، بحيث يصاب "فهمي" برصاصة طائشة، و يقتل أحد الحراس الفرنسيين "جاك"ظناً منه أن "جاك" يعمل جاسوساً لحساب الألمان .

– في هذين العملين الإبداعيين وَصْفُ حياة منتهية و تسجيل صادق لمعالم بيئة اجتماعية في لحظة معيّنة من التاريخ.

– ينعكس في كلا العملين موقف الحيرة الناجمة عن عدم الاعتقاد الديني. و يمثل دور الشخصية الحائرة في ثلاثية "نجيب محفوظ" "كمال".

– شخصية "فكتورين Victorine" في آل تيبو، و شخصية "زنوبة" في ثلاثية "نجيب محفوظ" تكادان تتفقان في الدور الذي تلعبانه بين الجيلين: جيل الآباء و جيل الأبناء مع فارق في تركيز الضوء على الأحداث التي تلعبها كلتا الشخصيتين[1].

[1]– ينظر: أحمد سيّد محمد، تأثير الرواية الانسيابية في الرواية العربية، ص (146–150).

و في دراسة لــ"عثمان بدري" إشارة إلى نقاط التقارب بين ثلاثية "نجيب محفوظ" و رواية (الإخوة كرامازوف) لــ"فيدور ميخائيلو فيتش دوستويفسكي F.M. Dostoevsky"، فكان من بينها التشابه الكبير بين شخصية البطل الرئيسي للرّوايتين "فكلاهما يشغل الحيز الأكبر في "افتتاحية" العملين الروائيين، و كلاهما يمثل سلطة الأب الآمر الناهي في أسرته، و كلاهما يمتلك بنية جسمية قوية و جذابة، و كلاهما تاجر بالوراثة، له مكانة مادية متميزة في عالم الطبقة البرجوازية، و كلاهما دنيوي –إن لم نقل شهواني– الطبع و الفعل و المزاج، يمثل مثلث المتعة الحسية المتكاملة (المرأة– الخمر– الطرب) عالمه الأثير، مع وجود بعض الفوارق البسيطة التي تعود –فيما أرى– إلى الخصوصيات الأخلاقية و الحضارية بين عالم دوستويفسكي الذي يتصف بالعنف و الاندفاع و اللامبالاة، و بين عالم نجيب محفوظ الذي يتصف بالاتزان و إن لم يكن متوازناً، و بالمحافظة على المعايير الاجتماعية و الأخلاقية التي تواضع المجتمع عليها في الظاهر، و إن نبذت و اخترقت في الخفاء"[1]. كما تلتقي الرّوايتان فيما يتعلق بشخصيات الأبناء، "ففي اتجاه الرؤية المادية الحسية التي تنزع منزعا غريزيا (بوهيميا) نجد أن شخصية الابن البكر (ياسين عبد الجواد) تتماثل مع شخصية الابن البكر (ديمتري كرامازوف) من عدة جوانب: فهما الثمرة الأولى للحياة الزوجية، و هما في العملين متوسطي التعليم والثقافة، وهما – و هذا هو الأهم– يتماثلان في وراثتهما لكثير من الخصائص البيولوجية و النفسية من أبويهما، فلقد ورث "ديمتري" عن أبيه طبعه الشهواني، و مزاجه العصبي الثائر، كما ورث عنه مجونه و استهتاره و شغفه بالنساء و الخمر و المال، وورث ياسين عبد الجواد عن أبيه بنيانه الجسمي القوي و حيوية طاقته البيولوجية، وورث عن أمه دلالها و استهتارها و ميوعتها"[2].

لكن يشير "عثمان بدري" إلى أنه لم يعثر في هذه الدراسة على قرائن مادية محسوسة خارج النصين الرّوائيين، يمكنها نفي أو إثبات إمكانية تأثّر "نجيب محفوظ" بكتابات "دوستوفيسكي" الرّوائية. مع ذلك، فهو شبه مقتنع بحصول هذا التأثّر، إذ يقول: "...أننا لم نعثر على قرائن مادية محسوسة خارج النصين الروائيين، تثبت أو تنفي إمكانية تأثر نجيب محفوظ بالعالم الروائي لــ"دستوفيسكي" بوجه عام، و برواية "الإخوة كرامازوف" بوجه خاص، و إن فهم من كلام نجيب محفوظ عن قراءاته في الأدب العالمي الحديث، أنه قد قرأها ضمن قراءاته المتنوعة للأدب الروائي الواقعي لما بعد تيار الواقعية البلزاكية"[3]. و على كل حال، فهذه الدراسة غير مؤسسة على دلائل قويّة تثبت التأثر و التأثير بين الرّوائيين، و ما دام الأمر كذلك فيحتمل أن يحدث تشابه بين العملين الرّوائيين من باب "وقع الحافر على الحافر" دون وجود هذا التأثير

[1]– عثمان بدري، قمم و نماذج من الأدب العربي الحديث، ص 35.

[2]– المرجع نفسه، ص 39.

[3]– المرجع نفسه، ص 25.

و التأثر. و نختم حديثنا عن ثلاثية "نجيب محفوظ" بالتأكيد على أنها رواية إنسيابيّة تتبع فيها "نجيب محفوظ" خطى "روجيه مارتن دي جار" في روايته (آل تيبو)، و إن كان هذا لا يمنع أن يكون هذا الرّوائي العربي قد تأثّر بروائيين آخرين أمثال "دوستوفيسكي" مثلاً. و الأكيد أيضاً أنه تمثّل في كثير من رواياته الاتجاه الواقعي بامتياز.

و هكذا، و بالنظر إلى المعطيات السابقة، يتضح كيف كثرت الكتابة في الرّواية، و اتسعت مجالاتها باتساع الاتجاهات الواقعية، فظهرت الرّوايات الواقعية النقدية، و الرّوايات الواقعية الاشتراكية، و حتى الرّوايات ذات التوجه الواقعي الطبيعي. كما كان لتأثير الرّواية الواقعية الغربية في الرّواية العربية دور فعّال في إحداث نقلة نوعية في الرّواية العربية، في حين كان للاشتراكية فكراً و أدباً تأثيرها على الرّوائيين العرب. غير أن ما يلاحظ على الرّوايات الاشتراكية العربية أن النسيان قد طواها بزوال الفترة التي كانت تصوّرها.

٢- أثر المذهب الواقعي في "القصة القصيرة" و"المسرحية":

امتد تأثير المذهب الواقعي إلى "القصة القصيرة" و "المسرحية". فأما "القصة القصيرة"، فالملاحظ على روائيينا العرب أن أغلبهم بدأ تجربته الإبداعية كلّها بالكتابة في إطارها قبل الولوج إلى عالم الرّواية نظراً للقرابة الوثيقة بين هذين النّوعين السرديين. فأبرز كتّاب الرّواية العربية في جيل الستينات قد مارس ذلك، و عن هذا الأمر تقول "عفاف عبد المعطي": "...ذلك أن الغالبية العظمى من كتاب الرواية بدءوا تجربتهم الإبداعية كلها بالقصة القصيرة...و يرى البعض الآخر أن كتابة القصة القصيرة قبل الرواية ظاهرة طبيعية نظرا للقرابة الوثيقة بين النوعين السرديين. و من المفترض إذن أن تؤدي ممارسة الكتابة في النوع الأول إلى الكتابة في النوع الآخر"[1]. و تضرب مثلا على هذا بالكاتب المصري "صنع الله إبراهيم" الذي " نشر ثلاث قصص قصيرة سنة ١٩٦٣هي: "الثعبان" و "بعد الظهر" و "عبر ثلاثة أسرّة" ثم كتب قصة "أرسين لوبين" سنة ١٩٦٤، في حين لم يكتب قصته الطويلة "تلك الرائحة" إلا سنة ١٩٦٥"[2]. و هي رواية واقعية. و ما يقال عن "صنع الله إبراهيم" يُقال على كتاب آخرين سلكوا الدرب نفسه، و آثروا الكتابة ضمن الاتجاه الواقعي سواء في قصصهم القصيرة أم في رواياتهم.

لقد ظهر تأثير عميق لرائد القصة القصيرة "جي دي موباسان" على كتّاب القصة القصيرة العربية، فاعتمد أغلبهم على الحبكة الموباسانية حيث مثّل نمط القصة الموباسانية أنموذجاً مهيمناً عند كثير من رواد القصة القصيرة في الأدب العربي. كما اعتمدوا العامية لغة للحوار القصصي تماشياً مع الفهم الخاطئ و الساذج للواقعية، مع أن معظمهم استخدم اللّغة العربية الفصحى لغة

[1]- عفاف عبد المعطي، السرد بين الرواية المصرية و الأمريكية، ص 96.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

للسرد و الوصف. و لم يتغيّر هذا الشكل التقليدي إلا بظهور جيل ستينيات القرن العشرين الذي بدأ يكتب بطريقة واقعية جديدة. من أبرز القصص القصيرة الواقعية: (يحكى أن)، و (سخرية الناي) لــ"محمود طاهر لاشين"[1].

و كان من بين الكتّاب الواقعيين الغربيين الذين أثّروا و بشكل قويّ على كُتّابنا العرب بالإضافة للكاتب الفرنسي"جي دي موباسان" ، الكاتب الرّوسي " أنطونيو تشيكوف" ، فقد حظيت أعماله الكاملة في القصة القصيرة بترجمتين إحداهما نشرتها دار "التقدم" بموسكو ، قام بترجمتها "أبو بكر يوسف"، و الأخرى تشارك في ترجمتها " فؤاد" و "سهيل أيوب". و ظهرت مجموعة من قصصه مترجمة إلى العربية تحت عنوان (قصص إنسانية عالمية) عام 1958م.كما ترجمت مجموعته القصصية (الحدود) كذلك إلى اللّغة العربية. و قام الناقد " محمد القصاص" باختيار عدد معتبر من أعمال " تشيكوف" القصصية و ترجمتها ، نشرتها دار الهلال بمصر.كان من بين هذه المختارات: (موت موظّف) ، (الجرادة) ، (القناع) ، (المنزل ذو العلية)، و (الجناح رقم 6)...إلخ. هذا فضلاً عن عدد من القصص المترجمة إلى اللّغة العربية و المنشورة في الدوريات العربية[2]. فمن خلال مجموع هذه الأعمال المترجمة سجّل "تشيكوف" حضوره القويّ و المؤثّر في الأدب العربي،لاسيما في الأدب الفلسطيني. وفي هذا الشأن يقول"إبراهيم خليل": لكن "حضوره في الأدب الفلسطيني –في النصف الأول من القرن العشرين– كان أقوى من حضوره في أي أدب آخر... كان تأثيره في القصة القصيرة الفلسطينية كبيراً سواء من خلال الترجمة أو من خلال التأثر بأسلوبه، و توجهه القصصي نحو التعبير عن الحياة اليومية الباهتة، و الشخصية المبسطة، المسحوقة"[3]. و الأكيد أن "القصة القصيرة" في الأدب الفلسطيني ليست وحدها في هذا ، فهي مثلها مثل باقي الأجناس الأدبية التزم مبدعوها بالواقعية، متحولة إلى وسيلة من وسائل النضال من أجل التحرر أو حتى من أجل عودة اللاجئين. كان من أهم كُتّابها: "غسان كنفاني"، "توفيق فياض"، "حسين أبو النجا"، و "رندة أبو غزالة"...إلخ[4].

و في المسرحية، اتجه الكُتّاب العرب نحو الواقعية محدثين قفزة نوعية في الكتابة المسرحية. كما أنهم أدخلوا نوعاً جديداً من المسرحيات هو "المسرح الفكري" أو "المسرح الذهني"، الذي يعتبر " توفيق الحكيم" رائد هذا النّوع من المسرحيات في أدبنا العربي. فإضافة إلى المسرح الاجتماعي الذي كتبه و القائم على "الطريقة المألوفة من اختيار شخصيات و أحداث

---

[1]– ينظر: طه وادي، القصة ديوان العرب، ص (66–68).

[2]– ينظر: إبراهيم خليل، أثر تشيكوف في القصة العربية القصيرة مثل من قصص سيف الدين الإيراني، ضمن كتاب: مجموعة من المؤلفين، من الصمت إلى الصوت، ص 320، 321.

[3]– المرجع نفسه، ص 334.

[4]– ينظر: طه وادي، المرجع السابق، ص 119.

و مَواقِف تُصوِّر جانباً من حياة المجتَمع، و يمُكِن إخراجُها على خَشَبة المَسْرَح"[1]، كتب مسرحيات ذهنية. و قد أشار هو نفسه إلى هذا النّوع من المسرحيات و عرَّف به في مقدمة مسرحيته (بجماليون)، فقال: "...أني اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن، و أجعل الممثلين أفكاراً تتحرك في المطلق من المعاني، مرتدية أثواب الرموز! ...إني حقيقة مازلت محتفظاً بروح الـــ«Coup de Théatre» و لكن المفاجآت المسرحية لم تعد في الحادثة بقدر ما هي في الفكرة... لهذا اتسعت الهوة بيني و بين خشبة المسرح، و لم أجد «قنطرة» تنقل مثل هذه الأعمال إلى الناس غير «المطبعة»!...لقد تساءل البعض: أولا يمكن لهذه الأعمال أن تظهر كذلك على المسرح الحقيقي؟ ... أما أنا فأعترف بأني لم أفكر في ذلك عند كتابة روايات مثل «أهل الكهف» و «شهرزاد» ثم «بجماليون»!... و لقد نشرتها جميعا و لم أرض حتى أن أسميها «مسرحيات»؛ بل جعلتها عن عمد في كتب مستقلة عن مجموعة «المسرحيات» الأخرى المنشورة في مجلدين، حتى تظل بعيدة عن فكرة التمثيل!..."[2]. فالمسرح الذهني لا يُمثَّل أو على الأقل لا يمثَّل بالطريقة ذاتها التي تُمثَّل بها المسرحية التقليدية.

و إن كان "توفيق الحكيم" في هذه المقدمة قد ركّز اهتمامه على تبيان أن مسرحية (بجماليون) و مثيلاتها هي مسرحيات من نوع مختلف، لم تكتب لتجسد على خشبة المسرح، فإنّه في مقدمة مسرحيته (يا طالع الشجرة) يُفصِّل أكثر في ماهية المسرح الفكري، مشيراً إلى أعلام هذا النّوع من المسرح في الغرب و هم: "بيراندللو"، "إبسن"، و "برنارد شو"، فقال: "...بل إن «إبسن» و«برناردشو» كانا أيضاً وقتئذ يمثلان في باريس فوق مسارح طليعية لا يؤمها إلا الخاصة. أما «تشيخوف» فلم يكن أحد قد فكر في مسرحه بعد أو جرؤ على محاولة إخراجه في باريس. هذا ما كان يسمى بالمسرح الحديث في ذلك الوقت...كان على العكس، مسرحا يقوم على المعنى والمنطق و العقل ، بل و خاصة على العقل و الفكر و الذهن إلى أبعد حد. و من هنا كان اتجاهي إليه مع المتجهين من عشاق المسرح الحديث في العلم يومئذ. غير أني تحولت به التحول الذي يناسب طبيعتي وحالة المجتمع الذي نشأت فيه. ذلك أني لم أشعر في ذلك الوقت أن مجتمعي قد تهيأ بعد للدعوات الاجتماعية التي كان يبشر بها «إبسن» و «برناردشو» و لا للتحليلات النفسية التي كان يعالجها «بيراندللو» فكان أن تناولت قضايا ذهنية تنبع من تفكيرنا الشرقي مثل: «أهل الكهف» و «شهرزاد» و «سليمان الحكيم»"[3]. فقد تأثر "توفيق الحكيم" بالأعمال المسرحية لهؤلاء الأعلام أي بالنماذج المسرحية للمذهب الواقعي أكثر من

1- إبراهيم عبد الرحمن، الأدب المقارن بين النظرية و التطبيق، ص 285.

2- توفيق الحكيم، بجماليون، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت (لبنان)، 1974، ص (3- 5) (المقدمة).

3- توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، (د،ط)، مكتبة الآداب، (مصر)، (د،ت)، ص 10 (المقدمة).

تأثّره بهذا المذهب في جانبه النظري بحيث تأثر بـــ"بيراندللو" بشكل خاص في نسبيّة الحقيقة، و بطريقته النفسيّة في بناء الشخصيات المسرحية، يقول "إبراهيم عبد الرحمن": "و قد تأثَّر توفيق الحكيم... في مسرحياته الذِّهنيَّة على وجه الخصوص، بفلسفة بيراندللوِ في نِسبية الحقيقة، و بطريقته النّفسيّة في بناء شخصيّاته المسرحيّة، كما يظهر في شخصيات مسرحياته: أوديب، و بجماليون، و أهل الكهف، و شهرزاد"[1]، في حين تأثر بـــ"إبسن" فيما عدا هذا، أي في تكنيك هذا النّوع من المسرحيات و في غيرها من الأمور.

كان من أعلام المسرح الفكري العربي بالإضافة إلى "توفيق الحكيم": "لطفي الخولي"، "يوسف إدريس"، "فتحي رضوان"، "صلاح عبد الصبور"، و "مصطفى محمود"...إلخ. هذا المسرح الذي استمد موضوعاته من الواقع المعيش، و ارتكز على مشاكل الإنسان الاجتماعية و الأخلاقية و الدينية و السياسية في محاولة كشف الزيف و الخداع، و إبراز أوجه القصور في بعض القوانين و الأعراف. و بدل أن يشتمل على العناصر التقليدية الثلاثة: العرض، العقدة، و الحل، استبدل العنصر الثالث (الحل) بعنصر آخر هو "المناقشة". و برز في هذا المسرح عنصر الحوار بشكل لافت. هذا الحوار الذي اتسمت لغته بالبساطة و السلاسة دون اللجوء إلى التراكيب اللّغوية التي تتسم بالإبهام و الغموض. و الشخصيات، هي شخصيات واعية بمصيرها و بكل أفعالها ، فهي لا تنتظر حدوث مفاجأة خارجها، كما أن لها آراءها الخاصة بها المعبرة عن ذواتها لا عن ذات الكاتب. أما شخصية البطل، فإنها تمرّ بكل ما يمرّ به الإنسان في حياته العادية من قوة و ضعف، و إقدام و إحجام ، فهو في النهاية بشر و من عامة الناس، ليس إلهً و لا بطلاً من أبطال الأساطير. و تظهر شخصية المرأة بصورة إيجابية، فهي تحظى بالاحترام و التقدير، و لها كامل الحق قي الاختيار و الرفض في كل أمور الحياة لاسيما ما تعلق بأمور حياتها كالحبّ و الزواج. كما صُوِّرت الشخصية النسائية في بعض الأعمال بملامح القسوة و الخشونة و العنف ممّا اضطر بعض النقاد إلى اتهامهن بفقدهن للذوق العام و الرّقة[2]. و ينفرد "توفيق الحكيم" بموقفه المزدوج من المرأة، حيث أظهر في كتاباته الأولى التي شملت مسرحيته الذهنية (بجماليون) كرهاً و عداءً للمرأة، لكنّه غيّر موقفه هذا بعد زواجه حيث قدّم مسرحيات دافع فيها عن المرأة و عن دورها في النهوض بالمجتمع. و هذه العداوة فيما يرى "إبراهيم عبد الرحمن" ليست حقيقية بل هي شعور بالضيق نتيجة لتجاربه الفاشلة مع المرأة، إذ يقول: "أن هذه «العداوة» التي ادعاها الحكيم للمرأة، لم تكن عداوة حقيقية و إنما كانت شعورا بالضيق

---

[1]– إبراهيم عبد الرحمن، الأدب المقارن بين النظرية و التطبيق، ص 189، 190.

[2]– ينظر: أحمد صقر، مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، ط$_1$، مركز الإسكندرية للكتاب، (مصر)، 2002، ص (441 – 448).

نتيجة لتجاربه الفاشلة مع المرأة ... و آية ذلك أن الحكيم استطاع أن يحِلَّ «مشكلته» مع المرأة بعد أن تزوّج عام ١٩٤٦ و أنجَبَ، و منذ هذا التاريخ اتَّسمت مسرحياته بطابع الدفاع عن المرأة"[1]. و على كل حال، فقد تطوّرت المسرحية بشكل كبير بتأثير المذهب الواقعي لاسيما من خلال نماذجه الإبداعية.

ج – أثر المذهب الواقعي في الشعر العربي:

رغم التأثير الكبير الذي أحدثه المذهب الرومانسي في الشعر العربي، استطاع المذهب الواقعي أيضاً أن يؤثّر في هذا الشعر. و طبعاً لم يأت تحوّل الشاعر العربي من الرومانسية التي غلبت عليه طويلاً إلى الواقعية الثورية مفاجئاً و لم يحدث مرّة واحدة، بل وُجِدت ظروف ساعدت على هذا التحوّل و في هذا الشأن يقول "أحمد أبو حاقة": "إن انتقال الشعر العربي من الرومنطيقية التي غلبت عليه طوال الفترة الواقعة بين الحربين، إلى الواقعية الثورية و إيجابية الالتزام لم يحدث طفرة واحدة، و إنما خضع لناموس التطوّر أسوة بالحياة العربية التي ارتبط بها هذا الشعر، و اتجهت أسهمه باتجاه أسهمها لا من قبيل الانسياق و الخضوع و المسايرة، بل من قبيل الاهتمام و المعاينة و النقد و التوجيه و تحقيق رسالة الأدب عامة و الشعر خاصّة في التزام قضايا الحياة و العمل على معالجتها و تغيير ما ليس سليماً فيها... حتى إذا اشتعلت الحرب و دخل فيها من دخل من الأمم و الشعوب انجلى دخانها عن الدمار و التخريب و عن قتل النفوس البشرية بالمئات و الألوف ... و عن انهيار المثل و الأحلام و القيم الرومنطيقية. فبدأ شعور جديد يخالج الشعراء العرب، و لاسيما الشبان منهم، ممزوجاً بالتساؤل؛ كيف يستطيع الشاعر أن يدير ظهره لكل هذه الوقائع، و أن يغمض عينيه عما يصحبها من المجازر و الكوارث و الفظائع؟ و هل من الممكن وسط دويّ المدافع و أزير الطائرات و زمجرة آلات الحرب و الدمار و الفناء أن يستسلم الشاعر إلى أحلامه الرومنطيقية، و انفعالاته الذاتية ..."[2]. فالشاعر العربي وجد نفسه مدفوعاً إلى الواقعية دفعاً، بعد أن أدرك إفلاس الرومانسية و عجزها عن مسايرة واقعه.

و لعله من المفيد في هذا المقام التنبيه إلى أن الرومانسية قد أسهمت "في مولد هذا الاتجاه بما قدمت من تجديدات على مستوى البناء الفني في مجالي الموقف و الأداة، و في ظلها أصبح الشعر تشكيلا لرؤية ذاتية لموقف الشاعر من قضايا الذات و الكون و المجتمع، و من خلال اعتبار القصيدة وحدة فنية تتآزر داخلها عناصر الفن، من لغة و صورة و موسيقى"[3]. و في

1– إبراهيم عبد الرحمن، الأدب المقارن بين النظرية و التطبيق، ص 317.

2– أبو حاقة، الإلتزام في الشعر العربي، ص 389، 390.

3– حمدي الشيخ، جدلية الرومانسية و الواقعية في الشعر المصري المعاصر، ص 33.

ظل المذهب الواقعي تغيرت اهتمامات الشاعر العربي و تغير معها شكل و هيكل القصيدة العربية بحيث أخذت بنية القصيدة "شكلا جديدا يتناسب مع المضمون الجديد حيث الاهتمام بالقضايا الإنسانية، لا بالقضايا الذاتية، و تحول الخيال من الجزيئية إلى الكلية، كما تحولت وحدة البناء من وحدة البيت إلى وحدة القصيدة، و تحولت لغة القصيدة من الوصف و التقرير إلى الإيحاء، و استخدم الشعراء لغة الشعب حتى تصل كلماتهم إلى جميع جماهير الشعب، و من ثم ابتعدوا عن الكلمات التي تقتضي مراجعة المعاجم اللغوية، و استخدموا لغة الحياة لكونها أكثر التصاقا بالواقع، و أقدر على التعبير عنه، و تحولت موسيقى القصيدة من صاخبة تعتمد على الوزن و القافية، و حسن التقسيم و التصريع، و غيرها إلى الموسيقى المناسبة للشعر الحماسي و التصوير الواقعي فجمعت بين الموسيقى الهادئة و الموسيقى الصاخبة لتناسب مضمون القصيدة"[1]. لكن التجديد في الشعر العربي لم يقف عند هذا الحدّ، بل وصل الأمر فيه إلى ظهور نوع شعري جديد هو "شعر التفعيلة" أو ما يسميه "أحمد بسام ساعي" تأسياً بـــ"عز الدين إسماعيل" بشعر "التوقيع" فهو يقول عن هذا النّوع من الشعر و عن ارتباطه بالواقعية: "و كانت أول التماعة على وجه شعرنا الحديث عروضية المنطلق. و على الرغم من أنها اكتفت بتحطيم الوحدة الخليلية «البيت» و الاعتماد على «التفعيلة» منطلقاً لها، ظلت بمثابة الشرارة الأولى لومضات كثيرة متتابعة على وجه الشعر العربي. وكانت الالتماعة الثانية في الخمسينات –مقابل الحركة الأولى– فكريةً تتجه نحو المضمون. و كانت آتية مع رياح الاشتراكية التي بدأت تهب على الوطن العربي في تلك الفترة. و ما لبثت هاتان الحركتان –العروضية و الفكرية– أن التقتا، و احتكرتا ما دعي بالشعر الواقعي، حتى كاد الناس يظنون كل توقيع اشتراكياً واقعياً، و ربما توقعوا العكس أيضاً"[2]. غير أن الشيء المؤكَّد هو أن شعر التفعيلة ليس من نتائج تأثير المذهب الواقعي على شعرنا العربي، و هو ما أكّده حتى رواده حيث وجدنا "نازك الملائكة" تلح على أنه مسألة عروضية في الأساس و ليس نتيجة لتغير المضامين أو ظهور الاشتراكية .

وقد وُجِدت في البلاد العربية ثلاث جماعات من الشعراء آثرت استخدام شعر "التفعيلة". "لكنها تختلف فيما بينها في أسلوب تطبيقها، و في حيرتها في استخدام الوزن و القافية، و اللغة و التكنيكات الجديدة"[3]. هذه الجماعات هي:

" (أ)– الاشتراكيون العرب.

---

[1]– حمدي الشيخ، جدلية الرومانسية الواقعية، ص 32، 33.

[2]– أحمد بسّام ساعي، حركة الشعر الحديث في سورية، ص 160، 161.

[3]– س. موريه، الشعر العربي الحديث، ص 391.

(ب)– القوميون العرب.

(ج)– مدرسة مجلة «شعر» اللبنانية"[1].

و بالنسبة للاشتراكيين العرب، فقد كان من بينهم "بدر شاكر السياب" الذي يعتبر مع "نازك الملائكة" رائدا هذا النّوع من الشعر الذي يشير "أحمد بسام ساعي" –في شيء من المبالغة– إلى حقيقة هامة تخصه هي أن أكثر القصائد المنظومة في إطاره قد خرجت عن هدفها، و انحدرت عن المستوى الفني المطلوب، فيقول: "انحدر قسم كبير منها في منزلقات النثرية، و التعبير القاصر، و الإبهام المستغلق، و الأخطاء اللغوية و العروضية، و التكرار المملّ، و تقليد المحدثين من الشعراء، و الانفصال التام و الخطير عن الماضي... و أن الانهزامية و السلبية و الفوضى فيها قد حلت في كثير من الأحيان محل «الثورية» المبتغاة، و اضمحل الأمل في أن تستطيع هذه الأنواع تحقيق ما لم تحققه الأشكال الخليلية"[2]. فهذه الحقيقة التي ذكرها "أحمد بسام ساعي" لا تنفي حقيقة أخرى، هي وجود نماذج رائعة في شعر التفعيلة استطاعت أن تجعل هذا النّوع الشعري منافساً حقيقياً للقصيدة التقليدية، أما عن العيوب التي تحدث عنها، فإن بعضها راجع إلى التأثير السلبي للواقعية الاشتراكية[*] بشكل خاص، و البعض الآخر عائد إلى استسهال بعض الشعراء لشعر التفعيلة و عدم قدرتهم على تقديم نماذج راقية فيه.

و بالنسبة للاشتراكيين العرب ممّن آثروا شعر التفعيلة، اجتمعت فيهم بعض السمات المشتركة منها: التمسك بالواقعية الاشتراكية، و معالجة الموضوعات السائدة في الحياة اليومية، و مساندة حركة النضال الوطني ضد سيطرة القوى الأوروبية، و كذا الدفاع عن أهداف الطبقة العاملة، و بناء عالم اشتراكي. كما كانت لغتهم في بعض الأحيان قريبة جداً من لغة الحياة اليومية بحيث تضمنت كلمات و عبارات و حتى أمثالاً شعبية. فضلاً عن احتوائها على الشعارات الاشتراكية أو الشيوعية و بعض الاقتباسات من الأغاني الشعبية. و قد وجد الشعراء العرب مَثَلهم الأعلى في الشعراء الشيوعيين الآخرين أمثال: "فلاديمير مايكو فسكي"، "لويس أراجون"، " بابلو نيرودا"، "جارسيا لوركا"، و " ناظم حكمت"...إلخ. يمكن ملاحظة هذا التأثير

1– س. موريه، الشعر العربي الحديث، ص 391.

2– أحمد بسّام ساعي، حركة الشعر الحديث في سورية، ص 193.

*– بالإضافة إلى ما ذكره "أحمد بسام ساعي" من عيوب هناك عيب آخر ترتب عن الاتجاه الواقعي، هو "البذاءة و ألفاظ الجنس" و إن كانت ألفاظ الجنس قد فُسّرت في أحيان كثيرة بالكبت. و في هذا الشأن يقول "أحمد بسام ساعي": "... و لكن البذاءة عند شعرائنا المعاصرين هي بذاءة تمّرد و ثورة، ثورة على المجتمع و العادات و الكبت، إنها بذاءة مدروسة يريد أصحابها أن يخلقوا بها ألسنة جديدة للناس، و نفوسا جديدة، و طريقة أخرى جديدة في التفكير و الحياة. و قد يفسر بعضهم هذه الظاهرة لا بأنها ثورة على الكبت، بل بأنها ثورة تعبير عن هذا الكبت و تأكيده". ينظر: أحمد بسام ساعي، المرجع نفسه، ص 217، 218.

من خلال الترجمات التي قام بها "عبد الوهاب البياتي" و غيره من المبدعين للشعراء الشيوعيين مثل: (رسالة ناظم حكمت و قصائد أخرى) الصادر عام 1956م ببيروت، و (أراجون شاعر المقاومة) و(بول يلوارد مغني الحرية) الصادرين في بيروت عام 1959م. فمن خلالها ترجم "البياتي" قصائد لــ"حكمت" و "مايكوفسكي"، و "لوركا" و آخرين غيرهم.كما يظهر هذا التأثير في قصائد الشعراء العرب الاشتراكيين بحيث سار هؤلاء الشعراء على خطى الذين تأثروا بهم، فجاءت أغلب موضوعاتهم سياسية ووطنية مليئة بالفخر و الاعتزاز، مع شيء من الكآبة و الانقباض. و قد نجحوا في إضافة موضوعين جديدين إلى الشعر العربي أحدهما تعقب المخبرين و رجال الشرطة لهم، و الثاني حنينهم الشديد إلى الوطن و كدحهم و شعورهم بالوحدة في المنفى، و ما يعانيه أصدقاؤهم من متاعب كما صنع "البياتي" في ديوانه (أشعار من المنفى). أما صورهم، فهي مستمدة من حياة الريف اليومية و من حياة الفقراء حتى و إن كانت كريهة منفرة و عارية من روح الفن الشعري. و هي مستمدة أيضاً من الرموز المسيحية و الأساطير اليونانية على نحو ما فعل "بورس باسترناك"[1].

أما الاتجاه الثاني المتمثل في الاتجاه القومي فقد مثله شعراء مجلة (الآداب) اللبنانية التي كان يصدرها "سهيل إدريس"، و أبرز أنصاره "نازك الملائكة" و "نزار قباني". فأغلب هؤلاء الشعراء الذين يمكننا أن نعد من بينهم : "فدوى طوقان"، "سلمى الخضراء الجيوسي"، "أحمد عبد المعطي حجازي"، "نزار قباني"، و "علي الحلي"، قد التزموا إلى حدٍ كبير بالقواعد النّحوية، و عالجوا الأحاسيس و العواطف الشخصية، وكذا الموضوعات القومية و مجدوها، معتبرين الشهيدة الجزائرية "جميلة بوحيرد" رمزاً للبطولة و القومية العربية. و من ناحية أخرى بدأ "نزار قباني" تحت تأثير الاشتراكيين العرب يكتب قصائد قومية ينتقد فيها الصفات الرجعية للحكام العرب[2]. و يعتبر هذا الشاعر "خير مـــن تمثّل –في معظم ما كتب– تلك الواقعية اللغوية، فاستطاع أن يحقق لغة الحديث اليومية في شعره و أن يطبعها في الوقت نفسه بطابع غنيّ بالظلال و الإيحاء و عناصر لغة الشعر الخالص"[3]. و كان اعتماد الشعراء العرب للغة الحياة اليومية بتأثير مزدوج من "ت. س. إليوت" الذي دعا صراحة إلى الاقتراب بالشعر من لغة الحديث اليومي أو لغة الحياة. و كذا بتأثير من الاشتراكية التي كان أثرها فائقاً لأثر "إليوت" في اعتماد هذا النّوع من اللّغة و في هذا الشأن يقول "غالي شكري": "فالحق أن قطاعا عريضا من شعرائنا قد اتصل بفن إليوت في وقت مبكر، لا لأن «لغة الحديث» هي التي جذبتهم في هذا الفن، بل لأن توقيت اللقاء بين جيلنا و الحضارة الأوربية صادف من ناحية ازدهار إليوت على

---

[1]– ينظر: س. موريه، الشعر العربي الحديث، ص (393– 396).

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص (398– 402).

[3]– أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث في سوريا، ص 203.

النطاق العالمي، و لأن «الأرض الخراب» التي شاعت روحها في الشعر الغربي قد التقت مع روح اليأس التي كادت تخنق الأجيال المعاصرة في أعقاب كارثة فلسطين...غير أن هذا المناخ الإليوتي لم يكن هو الأب الشرعي للغة الواقع اليومي في شعرنا الحديث. فهذه اللغة الحية كانت إحدى عناصر المد الثوري في حياتنا السياسية و الاجتماعية، التي نشأ شعراؤنا الحديثون في أحضانها. أي أن امتدادات الفكر الاشتراكي في مجال الأدب كانت الدعوة إلى احترام اللغة الشعبية و إمكانية التخاطب الشعري بها من الفنان الثوري إلى الجماهير القارئة"[1]. و الظاهرة اللافتة في الأدب الجزائري هي تضمنه لشعر واقعي باللّغتين العربية والفرنسية، متفاوت من حيث قيمته الفنّية. كان من بين الشعراء الواقعيين الجزائريين: "رشيد زروقي"، "جمال عمراني"، "نور الدين عبة"، "عبد الرحمن الوناس" باللّغة الفرنسية، و "بحري حمري"، و "أحلام مستغانمي" باللّغة العربية [*].

وفي ظل تأثير الواقعية ظهر ما يعرف بـ"أدب السجون" و هو "ذاك الذي يعبِّر عن تجربة الشاعر أثناء عهد الاضطهاد الذي عاناه بسبب جرأته على الحكام أثناء انتقاد تصرفاتهم. و كانت شهقات الثأر التي تتردد في أشعارهم بمثابة أعاصير مبشرة بزوال الفقر و عذابات الحياة؛ بكل ما فيها من ضياع و تشرد و تبديد لطاقات المواطن العربي"[2].

و هكذا كانت الواقعية ثالث ثلاثة مذاهب أصطلح على تسميتها مذاهب كبرى، تمثلت أهميتها في "طول استمرارها، إذ بقيت ثلثي القرن التاسع عشر، و في عدد أدبائها، و في ضخامة آثارها، و في كونها حملت إلى الأدب جزءً حياً من العالم"[3]. وكان تأثيرها كبيراً في الأدبين الغربي و العربي، كما كان تأثيرها في الرّواية و القصة القصيرة و المسرحية أقوى منه في الشعر الذي كان محل اهتمام المذهب البرناسي الأول و الوحيد. و قد برز في ظل الواقعية عدد من المبدعين وصلوا إلى العالمية المؤثِّرة، فخلدوا الواقعية و خلدتهم.

و يعتبر المذهب البرناسي من المذاهب الصغرى ذات التأثير الضعيف في مختلف الآداب. و قد بدأ في شكل ميولات شعرية بدأت تعبّر عن ذاتها مباشرة بعد عام 1830م. كان أول ميل رأى النور في تاريخ هذا المذهب الغامض هو «الفن للفن L′Art pour L′Art» الذي وسّعه "جوتيه" من خلال كتاباته مثل: (Poèmes Antiques)، (Poèmes et Poésies). و في

1– غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، ط1، دار الآفاق الجديدة، بيروت (لبنان)، 1968، ص 215.

*– يمكن العودة إلى دراسة لزينب الأعوج حول الواقعية النقدية و الواقعية الاشتراكية في شعر هؤلاء الشعراء و في شعر غيرهم في كتاب: زينب الأعوج، السّمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر دراسة نقدية، ط1، دار الحداثة للطباعة و النشر، بيروت (لبنان)، 1985.

2– نسيب النشاوي، مدخل إلى المدارس الأدبية، ص 362 .

3– جان فرنسوا أنجيلوز، الأدب الألماني، ص 103.

دراسته النقدية المنشورة في (La revue Européenne) بدءً من عام 1861م، و في مجلة "La Nain Jaune" بدءً من عام 1864م. و قد تطوّر الميل الأدبي الذي لم يتخذ له اسم البرناسية إلا في عام 1866م، بعد ظهور ديوان بعنوان (البرناسية المعاصرة La Parnasse Contemporain) و هو عبارة عن مجموعة من أعمال أربعين شاعراً جمعت بينهم الضغائن المشتركة أكثر ممّا جمعهم مثال أعلى مشترك[1]. و يشير "إيليا الحاوي" إلى أن هذا المذهب قد تبلور و بلغ ذروته مع المبدع "لوكونت دي ليل Le Conte de Lisle" من خلال مجموعة قصائده، و يذكر أشهر قصيدتان له، إذ يقول: "و لقد تكامل المذهب البرناسي و بلغ أوجه مع ليكوت دي ليل في قصائد متفرقة... «الظهيرة» أي الهاجرة منتصف النهار، و «نوم النّمر»"[2]. و "البرناسية" "نسبة إلى برناس و هو جبل في بلاد اليونان تزعم الميثولوجيا الإغريقية أنه مقر أبولو و ربات الفنون. يعادل وادي عبقر في الاعتقاد الجاهلي. البرناسيون: اسم أطلق على جماعة من الشعراء الفرنسيين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر اتخذوا موقفاً مناهضاً للرومانسية، و نادوا باللافردية، و الفن لأجل الفن، و العمق العلمي، و التوسّع الثقافي، و الشكل المصقول"[3]. و قد اعتبرها عدد من الباحثين مع الفن للفن مذهباً واحداً، كان من بينهم "محمد غنيمي هلال"، الذي يقول: "المذهب البرناسي و هو الفن للفن فيما يخص الشعر الغنائي"[4]، و "محمد مندور" الذي يقول: "و الواقع أن البرناسية و الفنية يكادان يعتبران مذهبا واحدا... تقوم البرناسية و الفنية على اعتبار الشعر غاية في ذاته لا وسيلة للتعبير عن الذات. أي أنها تريد أن تجعل الشعر فنا موضوعيا و غاية في ذاته همه نحت الجمال أو خلقه، و استخراجه من مظاهر الجمال في الطبيعة أو خلعه من تلك المظاهر"[5]. وكذا "إيليا الحاوي" الذي قدَّم دراسة مستفيضة عن هذا المذهب معتبراً "البرناسية" و "الفن للفن" مترادفان حيث عنون هذه الدراسة بـــ(البرناسية أو مذهب الفن للفن في الشعر العربي و الغربي).

كان ظهور هذا المذهب بشكل صريح عام 1866م بصدور ديوان (البرناسية المعاصرة)، وكان أشهر الشعراء البرناسيين: " تيوفيل جوتيه Théophile Gautier " "لوكونت دي ليل"، "هيريديا J. H. De Heredia"، "بودلير"، و "سولي بريدوم Sully Prudhomme"[6].

1– ينظر: فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص257، 258.

2– إيليا الحاوي، البرناسية أو مذهب الفن للفن في الشعر الغربي و العربي، ط$_2$، دار الثقافة، بيروت (لبنان)، 1983، ص 44.

3– الموسوعة الأدبية تاريخ و عصور الأدب العربي، ص 15.

4– محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 304.

5– محمد مندور، الأدب و مذاهبه، ص 110.

6– ينظر: كمال الدين عيد، أعلام و مصطلحات المسرح الأوروبي، ط$_1$، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، =

و "تتلخّص خطوط المذهب البرناسي المشتركة في اللامبالاة بالفائدة الاجتماعية أو الأخلاقية، و عبادة الجمال الصافي، والكره للشعر السهل"[1]. و بالنظر إلى هذا، وجد بعض الباحثين بعض ملامح البرناسية في الشعر العربي القديم عند "امرئ القيس"، "أبي تمام"، و "ابن المعتز"...[*].

= الإسكندرية (مصر)، 2006، ص 136.

[1]– يوسف عيد، المدارس الأدبية و مذاهبها، $ج_1$، ص 168.

[*]– ينظر: إيليا الحاوي، البرناسية أو مذهب الفن للفن في الشعر الغربي و العربي، ص (67– 166).

الفصل الرابع

دور المذهب الرمزي في تطوّر الأدب

1- الرمزية: المفهوم، والنشأة.

2- خصائص المذهب الرمزي.

3- أثر المذهب الرمزي في الأدب الغربي.

4- أثر المذهب الرمزي في الأدب العربي.

يعتير المذهب الرمزي رابع مذهب أدبي، جاء هو الآخر كرد فعل على سلبيات الرومانسية، لكن ليس من الناحية الموضوعية، بل "من الوجهة الشكلية و الجمالية"[1].

1- الرمزية: المفهوم، والنشأة:

يشير "أحمد أبو زيد" إلى أن مصطلح "الرمزية" قد اضطرب في الاستعمال، بحيث كل باحث يستخدمه كيف يشاء، ممّا خلق صعوبة في وضع تعريف جامع مانع لهذا المصطلح، إذ يقول: "معظم الذين يكتبون عن الرمز أو الرمزية ... يقبلون اللفظ على علاته و يكتفون في الأغلب بتوضيح العلاقة بين الرمز و الفكرة التي يرمز إليها. و من هنا تعددت استخداماتهم لكلمتي «رمز» و «رمزية» و تضاربت بحيث أن الكاتب الواحد قد يستخدم الكلمة بمعانٍ كثيرة تشير إلى أشياء مختلفة مما يسبب كثيراً من الاضطراب"[2]. فأما الرمز، فمن تعريفاته أنه "ذلك الشيء الذي يوحي بشئ آخر بفضل وجود علاقة معينة بينهما، كما أنه إشارة مصطنعه متفق على معناها بين مجموعة من البشر، فيرمز الأسد مثلا إلى القوة و الشجاعة، و اللون الأبيض إلى الطهارة. و كما تختلف دلالة الرموز من منطقة إلى أخرى فإن معناها يتبدل باختلاف الأزمنة. و هذه الرموز العامة لا تمنع من أن يكون للفنان رموزه الخاصة به و التي لا يدرك مراميها و دلالاتها سواه"[3]. و للرمز أنواع نذكر منها: الرمز التاريخي، الرمز الأسطوري، الرمز الطبيعي، و الرمز السياسي...إلخ. و مع أن "الرمز" مفهوم حديث، إلا أنه "أداة تعبير عالمية قديمة"[4]، فقد عُرِف عند مختلف الأمم بما فيها الأمة العربية حيث عُرِف عند العرب القدامى بــ"اللّحن" الذي "يقصد به قولا يفهمه الرجل الذي تخاطبه و يخفى على غيره"[5].

و في هذا السياق يرى "يوسف عيد" أنه مادام التعبير بالرموز عادة قديمة في تعبير الإنسان، لم يكن من حاجة إلى ظهور المدرسة الرمزية، لكنه يتدارك الأمر ليقرّ بضرورة وجودها. لأنها تذكّر الناس بحقيقة واحدة هي أن الحياة تنطوي على كثير من الأسرار، و أن العالم نور و ظلام، و جهل و خفاء، و أنه يفاجئنا في بعض الأحيان بمعاني لا تترجم عنها الألفاظ و لا غنى فيها عن الإشارة و الاستعارة، أو عن تمثيل الظل بالظل، و الحجاب بالحجاب.

1- عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 134.

2- أحمد أبو زيد، الرمز و الأسطورة و البناء الاجتماعي، عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، أكتوبر 1985، مج16، ع3، ص 3.

3- صبري منصور، الرمزية في الفن الحديث، عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، أكتوبر 1985، مج16، ع3، ص 136.

4- عبد الرزاق الأصفر، المرجع السابق، ص 113.

5- بكري الشيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد البيان، ط8، دار العلم للملايين، بيروت (لبنان)، 2003، ص 157.

و قد كانت الآداب الفرنسية بحاجة إلى هذا التذكير في النصف الثاني من القرن التاسع عشر[1]. و هو ما سنفصّله في حينه.

أما الرمزية، فهي "في أضيق معانيها تدل على المجموعة الفرنسية التي دعت نفسها رمزية عام 1886. و كانت النظرية عند هؤلاء الشعراء في بداياتها. فقد أرادوا أن يبتعد الشعر عن الخطابية –أي أنهم طالبوا بالانقطاع عن تراث هوغو و البرناسيين–، و أرادوا للكلمات ألا تقول فقط بل أن توحي، و أرادوا استعمال الكنايات و الأليغوري و الرموز لا كمحسنات بديعة، بل كأساس تنتظم حولها قصائدهم. و أرادوا أن يكون شعرهم موسيقيا، أي أن يتوقفوا عمليا عن استعمال الإيقاعات الخطابية التي تفضي بها الأبيات الإسكندرية الفرنسية [أي ذات الإثني عشر مقطعا]، و أن يتوقفوا أحيانا عن استعمال القوافي"[2]. فالرمزية مدرسة شعرية كما كانت " منهجاً فنيّاً متكاملاً ذا مواصفات عديدة و أصبح الرمز فيها قيمة فنيّة و عضوية و دخلت في نطاقه الرموز التاريخية و الأسطورية و الطبيعية و الأشياء ذات الدلالة الموحية كما تميّزت بالاستفادة من المقومات الموسيقية و اللونيّة و الحسيّة و المشابكة بينها في لغةٍ تعبيرية جديدة"[3]. و على كل حال، فقد تجاوزت الرمزية حدود الشعر إلى باقي الأنواع الأدبية كـ"المسرحية" و "القصة"، كما تجاوزت حدود فرنسا و الأدب و الفن الفرنسيين إلى الآداب و الفنون العالمية بعد أن أصبحت مذهباً متكاملاً.

يعود ظهور المذهب الرمزي إلى سنة 1886م، و تحديداً بعد ظهور "مانفست Manifest" هذا المذهب على يد "جون موريास Jean Moréas" المنظر الأول له في "الفيقار Figare"[4]. و مع أن ظهوره الفعلي كان عام 1886م، إلا أن إرهاصاته الأولى و أبرز رواده قد وُجِدوا قبل هذا التاريخ. فالرمزية تعود إلى "جماعة من الشعراء تسموا بالمنحطين و هي تسمية كان أعداؤهم يسخرون منها و هذه الجماعة حاولت منذ 1880م أن تثور على المدرسة البرناسية فاشتهرت بالمبالغة في تلطيف المعاني و بإحداث تغيير في الأوزان و التراكيب النحوية و بتلاعب بالألفاظ و بولعها بالأغاني الشعبية و ما يتردد فيها من لوازم و أدوار. و أشهر شعرائها لوران طاياد[*] و جرج رودانباك و أفرائم ميخال[**]"[5]. و الحق أن هذه التسمية كانت

---

[1]– ينظر: يوسف عيد، المدارس الأدبية و مذاهبها، ج2، ص (112–114).

[2]– رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص 233.

[3]– عبد الرزاق الأصفر ، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 113.

[4]– Encyclopedia Universalis , Voloume 15, P619.

[*]– Laurent Tailhade

[**]– Ephraim Mikhael.

[5]– موهوب مصطفاي، الرمزية عند البحتري، (د،ط)، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، (الجزائر)، 1981، =

في محلّها و ذلك لأنهم لم يصوروا في شعرهم إلا الجوانب المنحطة، و هذا ما يؤكده "يوسف عيد" بقوله: "و لم يلبث الفرنسيون أن أطلقوا عليها اسم مدرسة الهبوط و الانحدار «Decadents» و لم يظلموها بهذه التسمية الصادقة، لأن شعراءها و كتّابها قد جعلوا ديدنهم من الرمز أن يرمزوا إلى كل وضيع خليع، و أن يعتبروا التسمية مطلوبة لذاتها لا لمزية من مزايا التعبير و التقرير"[1]. و إذا ما شئنا التعمّق أكثر في بحث جذورها، فإننا نستطيع إرجاعها إلى "مثالية أفلاطون"، ذلك أن "الرمزية مذهب مثالي، و من الطبيعي أن تستند إلى نزعة من أقدم النزعات المثالية و هي «الأفلاطونية»"[2]. هذه "المثالية التي كانت تنكر حقائق الأشياء المحسوسة. ولا ترى فيها غير صور رموز للحقائق المثالية البعيدة عن عالمنا المحسوس"[3]. على أنه يجب التفريق هنا بين "المثالية الرمزية" و "المثالية الأفلاطونية"، ذلك "أن الأفلاطونية تنكر الواقع كلية لترتفع فوقه، بينما ينكر الرمزيون ظواهر الواقع فقط، نافذين إلى حقيقة الوحدة العميقة التي تهب فوضاه نظاما و تنسيقاً، فهم لا يلغون الواقع جملة بل يستبطنونه"[4]. و قد اجتمعت عدّة عوامل أسهمت في ظهور هذا المذهب، كان من أبرزها:

– ترجمة أشعار "إدخار آلان بو I. A. Poe"، الذي كان لـــ"شارل بودلير" "فضل تقديم أدبه إلى القارئ الفرنسي، حيث ترجمه إلى الفرنسية سنة ١٨٤٨م، ممّا أدى إلى ذيوع تأثيره على نطاق واسع، و بخاصة في جمهرة الشعراء الناشئين، إذ وجدوا في أدبه ذي الطابع العجيب تعبيرا عن ذواتهم الطامحة إلى ثورة فنية خلاقة"[5]. و كان إعجاب الرمزيين الفرنسيين أكثر بنظريته الشعرية التي وضّحها في محاضرته عام 1848م بعنوان "المبدأ الشعري". و مجملها أن الإنسان منقسم إلى ثلاث قوى: العقل معني بالصدق، الضمير معني بالواجب، و النفس معنية بالجمال. و من ثم فالنفس هي المسؤولة عن الشعر، الذي غايته كشف الجمال و لا علاقة له لا بالحق و لا بالأخلاق. و حسب هذه النظرية يفقد الشاعر صلته بالعالم الظاهري، لأن عمل النفس هو السعي للبلوغ إلى الجمال العلوي[6].

– تأثير "موسيقى (فاجنر R.Wanger) "[7].

= ص 165.

1– يوسف عيد، المدارس الأدبية و مذاهبها، ج2، ص 215.

2– محمد فتوح أحمد، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر،ط2، دار المعارف،القاهرة (مصر)،1978، ص47.

3– محمد مندور، الأدب و مذاهبه، ص 117.

4– محمد فتوح أحمد، المرجع السابق، ص 47.

5– المرجع نفسه، ص 55.

6– ينظر: إحسان عباس، فن الشعر، ط1، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان (الأردن)، 1996، ص54، 55.

7– محمد فتوح أحمد، المرجع السابق، ص 57.

و رغم أن "الرمزية" تعتبر في حقيقة الأمر امتداداً للمذهب الرومانسي، إلا أنها كانت كذلك رداً على المذهبين "البرناسي" و "الرومانسي". فقد آخذ رواد الرمزية الأوائل "على الرومانسية مبالغتها في الذاتية و الانطواء على النفس بحيث غدت غير آبهة بما يجري خارج الذات، و إفراطها في التهاون اللغوي و الصياغة الشكليّة. ثم أخذوا على البرناسية بالمقابل المبالغة في الاحتفاء بالشكل و لا سيما في الأوزان ممّا قد يحرم الشاعر من إمكانية التّلوين و التنويع و مواءمة التموجات الانفعالية و أخذوا عليها أيضا شدة الوضوح و الدقة بينما توجد في عالم الشعر مناطق ظليلة و اهتزازات خفيّة يصعب التعبير عنهابدقة و وضوح"[1]. و من ثم، وجب البحث عن وسائل جديدة، فكانت هذه الوسائل هي "الرموز" المناسبة "للتعبير عن الحالات النفسية الغائمة بطريقة الإيماء لا بالطريقة المباشرة الواضحة"[2]. و قد مرّ المذهب الرمزي بثلاث مراحل هي:

- مرحلة الرّواد.
- مرحلة النضج و الازدهار التي مثلها الجيل المذهبي.
- مرحلة الامتداد.

بالنسبة لمرحلة الرّواد، مثلها كل من: "شارل بودلير"، "آرتور رامبو" "بول فرلين P. Verlaine"، و "ستيفان مالارميه S.Mallarme". و يعتبر "بودلير" رائد الرمزية الأول، حتى أن بعض الباحثين يرجع تاريخ ظهورها إلى ظهور ديوانه (أزهار الشر Les Fleurs du Mal)[3]. من أمثلة قصائده "البتروس L'AlBatros" التي يقول فيها:

غالباً، لأجل اللهو، البحارة
يصطادون طيور البتروس، طيور البحر الضخمة،
و التي تقتفي، لا مبالية كرفيق سفر،
أثر السفينة فوق الأعماق المرّة.
تصبح حزينة ما إن توضع على ألواح السفينة،
ملوك السماء تلك، خرقاء خجلة،
تجر بشكل يرثى له أجنحتها الكبيرة
إلى جانبها مثل المجاديف.
هذا المسافر المجنح، هو ضعيف!
كان جميلا منذ قليل، هو الآن مضحك و قبيح!

1- عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى العرب، ص 112، 113.
2- المرجع نفسه، ص 113.
3- ينظر: محمد فتوح أحمد، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، ص (72- 80).

أحدهم يزعج منقاره برائحة سجارته،
و آخر، يعرج، و يقلد ذلك العاجز
الشاعر مثل أمير السحاب
الذي يعيش مع العاصفة و يهزأ من رام السهام؛
منفي على الأرض وسط صياح الصيادين،
أجنحته العملاقة تمنعه من السير(1)

أما "رامبو" فقد دخل عالم الشعر كعاصفة مفاجئة حيث لم تكتشف مكانته إلا بعد و فاته. تراوح شعره بين الوضوح و الغموض، و بين البساطة و التعقيد. من أهم ما كتب: "فصل في الجحيم"، "أشعار"، و "إضاءات"... إلخ(2). و قد زعم بأن بين الحروف و الألوان رابطًا، "فحرف A أسود، و حرف E أبيض، و حرف I أحمر، و حرف O أخضر، و حرف U أزرق. و زعم كذلك أن لكل لون معنى يُعبِّر عنه، فاللّون الأحمر يرمز إلى الحركة و الحياة الصاخبة و النوم و شهوة الحب و النشوة العارضة، و يرمز أيضا إل القتال و الثورة و الغضب و الأعاصير، و اللون الأخضر يرمز إلى السكون و الطبيعة و الحب بما فيه من سعة و انطلاق، و يرمز إلى فكرة المستحيل الذي لا يبلغه الإنسان من نعيم الطفولة، و إلى الطهر و الخلاص من عالم المادة، و اللون الأزرق يرمز إلى العالم الذي لا يعرف حدوداً. فيه انطلاق إلى ما وراء المادة الكونية، و هو أيضا غشاوة السكون التي تكتنف عوالم الملائكة و الألحان الموسيقية التي تسيل إلى الأعماق"(3). و بالإضافة إلى هذه الألوان يعطي تفسيرات لباقي الألوان محاولةً منه لتأكيد زعمه. من أمثلة شعره قصيدة "بحرية":

عربات النّحاس و الفضّة –
و حيازيمُ الفضّةِ و الفولاذ –
تُصارع الزّبد، –
و تقتلع أرُومات الشّوك
تيّاراتُ الأرض البوار،
و الأثلامُ الشّاسعة للجزّر،
تَنعطف دائرياً صوبَ الشّرق،
صوب أعمدة الغابة، –

Charles Baudelaire,Les Fleurs du mal,Editions ENAG,Alger,1990,p10.–1

2– ينظر: عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 125.

3– عمر الدسوقي، المسرحية، ص 190.

و صوب مرتكزات المرسى الذي ترتطم

بزاويته دوّاماتٌ من النّور[1]

و عن هذه القصيدة يقول "كاظم جهاد": "و يستمدّ النّص الحاليّ خصوصيّته، التي تجعله يبدو غامضاً و ما هو بالغامض، من كونه يُعالج في خطّين متوازيين حركة كلٍّ من سفينة تمخر عباب البحر و سكة محراث تشق التّربة. يقدّم رامبو أفعالهما كما لو كانت عائدة إلى فاعل واحد، و القارئ مدعوّ لأن يعرف في ذهنه الفعل الصّحيح للفاعل الصّحيح: فالعبارة "تُصارع الزَّبد" تحيل بالطّبع إلى السّفينة، و عبارة "تقتلع أرومات الشّوك" ترجع إلى سكّة المحراث....فكأنّ السفينة محراث للبحر و المحراث سفينة مبحرة في التّراب. بهذا المزج المقصود صور رامبو دلالة الحركة السّائرة قدُماً ، الحركة الغازية أو الإجتياحيّة التي يتأمّلها هنا في ذاتها، خارج كل مناسبة أو سياق، مشيراً في الختام إلى انكفائها و رجوعها إلى نقطة الانطلاق"[2]. و هذه القصيدة كانت محطة حاسمة في الشعر الفرنسي حيث كانت بالإضافة إلى قصيدة "حركة" بداية الشعر الحرّ الحديث كما سبق و أشرنا.

أما "بول فرلين" فقد "كان أول الأمر برناسياً ثم تطور شعره تدريجياً و بشكل عفو نحو فن أكثر تحرّراً، و لكن دون نظريات و مدارس، حتى أنه أصبح رمزياً بل مؤسسا للرمزية دون قصدٍ أو وعي لشيء اسمه الرمزيّة"[3]. و قد ذهب إلى أن على الشعر أن تكون كلماته بعيدة عن الدقّة، و أن يقترب من الموسيقي أكثر ممّا يقترب من النحت و الرسم، و عليه شأن الموسيقى أن يوحي لا أن يرسم أو يصوّر الخطوط و الأشكال. و هو يرى ضرورة التخفيف من وطأة القافية و عدم المبالغة في الاهتمام بها. و غرض الشعر الإبهام في القلب و الغموض الواضح في الإحساس، و التردد في حالات النفس. و قد جسدت قصيدته "فن الشعر" كل هذه المفاهيم التي تحدث عنها[4].

و "ستيفان مالارميه" الذي "جمع أجمل آثاره في كتابه "شعر و نثر" و كان منها ما يتسم بالرمزية الشفافة و منها بالرمزية الغامضة المقبولة، و على العموم كان ينفر من السهولة و الوضوح و لغة التفاهم العادية و كأنها أسوأ العيوب. علم أتباعه التركيب الغامض و جماليته، و بقي مخلصا للقواعد الشعرية و الإتقان البرناسي. أصبحت اللغة عنده سحراً و الكلمات أشياء، الأشياء رموزاً موحية لا تقصد لذاتها، و لذلك نعته بعضهم بالصوفية"[5]. من أمثلة شعره قصيدة

---

[1]- آرتور رامبو، الآثار الشعرية، ص 584، 585.

[2]- المصدر نفسه، ص 584 (الهامش).

[3]- عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 122.

[4]- ينظر: فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص 274، 275.

[5]- عبد الرزاق الأصفر، المرجع السابق، ص 120.

"البعث" التي يقول فيها:

لقد طرد الربيع الشاحب في حزن
الشتاء – فصل الفن الهادئ– الشتاء الضاحي.
و في جسمي الذي يسيطر عليه الدم القاتم
يتمطى العجز في تثاؤب طويل.
إن شفقا أبيض يبرد تحت جمجمتي.
التي تعصبها حلقة من حديد و كأنها قبر قديم.
و أهيم حزينا خلف حلم غامض جميل.
خلال الحقول التي يزدهر فيها عصير لا نهاية له.

* * *

ثم آخر منهوك العصب بعطر الأشجار.
و أحفر برأسي قبراً لحلمي.
و أعض الأرض الساخنة التي تنبت النرجس.
و أغوص منتظرا أن ينهض عني الملل.
و مع ذلك فزرقة السماء تبتسم فوق سياج الشجر
المستيقظ حيث ترفرف العصافير كالزهر في ضوء الشمس[1].

و عن هذه القصيدة يقول "محمد مندور": "ففي هذه القصيدة يعبر الشاعر عن حالة نفسية متهافتة أنهكها الملل، و يقارن بينها و بين مظاهر الطبيعة التي تحيط به. و لكنه لا يعبر عن حالته النفسية، و لا يصف الطبيعة من حوله وصفا مباشرا، بل يلجأ إلى الخيال يقتنص بواسطته صورا رمزية تستطيع أن توحي بحالته النفسية و بما بينها و بين الطبيعة الخارجية من انسجام أو تنافر و اصطدام. و لما كان نسيج شعره كله من الصور الرمزية التي تحتمل أكثر من تفسير واحد، فإنه لم يكن مفر من أن يأتي الشعر غامضا و لكنه ليس غموض عجز عن الادراك أو عن التعبير، بل غموض ناشئ عن الاحتمالات المختلفة التي ترقد خلف الرموز و تفلت من قبضته العقل الذي يسعى إلى الوضوح الجامع المانع"[2]. و قد وجد أصحاب الاتجاه النفسي في الأدب في إبداع "مالارميه" مادة خصبة لتطبيق نظرياتهم.

و مثّل كل من "جوستاف كان"، "ستيوارت مريل S. Merréll"، و "رينيه جيل R. Ghil" مرحلة ما قبل الامتداد أو مرحلة الجيل المذهبي الذي أخذ على عاتقه عبء تحديد التيار الرمزي

---

[1]– محمد مندور، الأدب و مذاهبه، ص 121 ، 122.

[2]– المرجع نفسه، ص 122، 123.

باعتباره مذهباً أدبياً له معالمه وحدوده[1]. و امتد هذا المذهب و اتسع مداه ليبلغ مختلف الآداب العالمية. و هو في الحقيقة لم يكن امتداداً "رمزياً خالصاً، إذ كان يخضع للمناخ الجديد الذي يستنبت فيه، ثم لعبقرية الكاتب و ثقافته بعامة"[2]. و رغم أن الرمزية بدأت –منذ نهاية القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين– تتغير و تميل إلى الانحدار، حيث سقط عدد من الشعراء في الغموض الذي لا طائل من ورائه، و أصبحت تراكيبهم خارجة عن المنطق و الحس السليم، إلا أن البعض الآخر من الشعراء الموهوبين، تحاشى المبالغة، و حافظ على الإيقاع، و تمتع بقسط من الحرية، و جاءت أشعارهم سالمة من الإبهام و التنافر، و استطاعوا شق طريقهم بقوة و أصالة، من أبرز هؤلاء: "ألبير سامان Albert Samain"، "هنري دو رينيه Henri de Regnier"، "فرنسيس جام Francis Jammes" ، و "بول فاليري P. Valery"[3].

و قد ظهر الاتجاه الرمزي في كل من : فرنسا، روسيا، إنجلترا، ألمانيا، إسبانيا، إيطاليا، بولندا، و تشيكوسلوفاكيا...إلخ. ففي إنجلترا، برز كاتبان هما: "ت. س. إليوت"، و الشاعر الايرلندي الأصل "وليم بتر بيتست W. B. Yeats". و في ألمانيا، نجد "رينر ماريا ريكه Rainer Maria Rilke"[4]، "غيورغو Geourgo"، و "هفما نتشال Hafma Ntchale". كما ظهر في الولايات المتحدة "هارت كرين Harte Kerine"، و "والس ستيفنر Wales Stifener". بالإضافة إلى "هنري جيمس Henri Jimes" في الأعمال المتأخرة في ميدان النثر. و في إسبانيا و أمريكا الجنوبية ظهر: "داريو Dario"، و "أنطونيو ماخادو A. Machado"، و "جورجي غيلين Jorge Gillen". و في النرويج – في ميدان المسرح– "إبسن"...إلخ. كان تأثّر هذه الآداب و أخرى متفاوتاً بحيث كان كبيراً في روسيا و الولايات المتحدة الأمريكية، و بدرجة أقل في إيطاليا و ألمانيا و إسبانيا التي يرجع ضعف التأثير الرمزي في أدبها إلى قوة تراثها الرومانسي الشعبي في تلك الفترة، وكما يفسره "جورجي غيلين" في محاضراته المعنونة بـــ(اللغة و الشعر) بأن إسبانيا استوعبت أقل من غيرها تلك التسميات المذهبية. كما كان الانقطاع فيها عن الماضي أبطأ من غيرها[5].

أما روسيا، فقد كانت على العكس من ذلك، حيث أعجب شعراؤها بالمذهب الرمزي و هو إعجاب يرجع في الأساس إلى أن هذا المذهب "وصل إليهم و الشعر الروسي يعاني أزمة و انحداراً، فرجوا من التعلّق بالرمزية تلافي حال الشعر حينئذ. و كانت الرمزية تعلي من القيم

1– ينظر: محمد فتوح أحمد، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، ص 81، 82.

2– المرجع نفسه، ص 87.

3– ينظر: عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 128، 129.

4– ينظر: محمد فتوح أحمد، المرجع السابق، ص (90– 93).

5– ينظر: رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص 228، ص 238.

الجمالية و تنفض يدها من السياسة، و كان الشعراء الروس الذين تلقوها لا يؤمنون بالسياسة و لا يحفلون بها، كما أن ما فيها من صبغة صوفيّة وجد قبولاً عند شعب تعوّد الشعور بوجود القديسين. و كان من الرمزيين الروس بلمونت و بريوسوف اللذان قلّدا بودلير و فرلين و كانا على معرفة بالشاعر بو. و قد استطاع الرمزيون الروس أن يحوِلوا الشعر نحو موسيقى الألفاظ و جمال التعبير. و كان من أكثر الشعراء تأثراً بالرمزية و أقدرهم الشاعر اسكندر بلوك"[1]. و قد تعدى امتداد هذا المذهب و تأثيره الآداب الأوروبية و الغربية عموماً إلى آداب أخرى و من ضمنها الأدب العربي، بعد أن اجتمعت له مجموعة من الخصائص ميزته عن غيره من المذاهب.

2 – خصائص المذهب الرمزي:

لقد اجتمعت في المذهب الرمزي جملة من الخصائص و الملامح العامة التي ميّزته عن غيره من المذاهب السابقة. و إن كان هذا المذهب يلتقي مع أحد المذاهب في بعض النقاط المشتركة، إلا أنه يختلف عنه في التفاصيل. و كنا قد أشرنا في موضع سابق إلى أن هذا المذهب هو في حقيقة الأمر امتداد للمذهب الرومانسي. من أهم خصائص المذهب الرمزي:

١- عدم اعتماد "الأسلوب القائم على الوضوح و الدقّة و المنطق و التفكير المجرّد و المعالجات الخطابية و المباشرة و الشروح و التفصيلات، لأن هذه الأمور ليست من طبيعة الفن بل من طبيعة النثر و لغة التواصل العاديّة"[2]. و عليه، وجب أن يكون الأدب قائماً على الإيحاء و الإبهام و الغموض. و قد عمد الشعراء الرمزيون "إلى أن يكون شعورهم غامضاً لا يفهم و بحسبه أن يترك في النفس أثراً قوياً دون أن ندركه و نفهم معناه، و الشعر الجيد في نظرهم هو الذي يترك في نفس القارئ شعورا بعدم الاكتفاء، و لا يقف منه إلا على الظل وحده، و الوسائل الفنية التي لجأوا إليها هي الضوء الخافت الناعم، و التموج، و الكلمات الموحية"[3]. يتأتي الغموض بأسباب عدّة أبرزها ما يجمله "عبد الرزاق الأصفر" في الآتي:

"١- التصرّف بمفردات اللّغة و تراكيبها بشكل غير مألوف.

٢- الرمز الذي بطبيعته لا يوضح المرموز إليه، بل يترك ذلك لخيال القارئ و تأويله.

٣- التعبير بمعطيات الحواس و مراسلاتها و تقاطعاتها.

٤- الإشارات و التلميحـــات و الأعلام التي تحتـــاج إلى معرفة واسعة أو إلى شروح

1- إحسان عباس، فن الشعر، ص 68، 69.

2- عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 113.

3- عمر الدسوقي، المسرحية، ص 186.

و تعليقات.

٥- التكثيف و شدة الإيجاز.

٦- الانطلاق من أفق الدقائق النفسية و الحالات المبهمة التي يصعب تصويرها و التعبير عن لويناتها الدقيقة.

٧- الاقتراب من الموسيقى و الفن التشكيلي حيث يكون التواصل من خلال الانطباع"[1].

٢- الرمز: لقد أدرك الرمزيون أن معجم اللّغة بما في ذلك المجازات و التشبيهات قاصر عن استيعاب هذه التجربة و التعبير عنها بشكل مناسب صادق، و من ثم كان لزاماً البحث عن أسلوب جديد قائم على اللمح و التكثيف و لغة ذات علاقات جديدة. و من هنا كان اللجوء إلى الرمز للتعبير عن الأفكار و العواطف و الرؤى لكونه الأقدر على الكشف عن الانطباعات المرهفة و العالم الكامن خلف الواقع و الحقيقة. فالرمز نوع من المعادل الموضوعي، و هو يوحي و يكشف تدريجياً عن الحالة المزاجية و لا يفضي بها جملة واحدة.كما أنه قادر على التعبير عن المشاعر المبهمة و الأحلام و النزاعات الخفية العميقة.

٣- الابتعاد عن الموضوعات الشعبية و السياسية التي كانت محببة عند من سبقه من المذاهب كالمذهب الرومانسي و المذهب الواقعي.

٤- تراسل الحواس، و فيها يصبح المسموع مرئياً و المشموم مسموعاً. و هكذا، فكل معطيات الحواس تتشابك و تتراسل فللنجوم حفيف، و النهر يغني، و الصوت ناعم أو خشن...إلخ.

٥- الاهتمام بالموسيقى الشعرية، إذ لابد من الاقتراب من الموسيقى، لهذا أولوا موسيقى الشعر كل الاهتمام حيث عمد أصحاب هذا المذهب إلى الاستفادة من الطلقات الصوتية الكامنة في الحروف و الكلمات و من التناغم الصوتي العام في مقاطع القصيدة بحيث تصبح هذه الطاقة موظفة في التعبير عن الجو النفسي لدى المبدِّع و نقله إلى القارئ. لقد أصبح شعار الرمزيين قول "فرلين"، "مزيد من الموسيقى و الموسيقى قبل كل شيء". لذا تمردوا على الأطر الموسيقية الشعرية في الأوزان و القوافي و وصل بهم الأمر إلى الاستعانة بالقوافي و تبني اللّغة الشعرية النثرية المموسقة داخلياً[2].

3 - أثر المذهب الرمزي في الأدب الغربي:

أحدث المذهب الرمزي أثرًا بالغًا في الآداب الغربية لاسيما في الشعر، ذلك أن هذا المذهب بدأ "مدرسة شعرية" قبل أن يمتد تأثيره ليشمل الأنواع الأدبية النثرية و في مقدمتها

1- عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 117.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص (114-116).

المسرحية.فأهمية هذا المذهب "لا تقتصر على الفترة التي كان فيها سائدا ولا على الآثار الفنية التي خلفها الرواد الأوائل لهذا المذهب، لكن أهميته ترجع إلى الأثر العظيم الذي طبع به آداب و فنون القرن العشرين بمختلف أجناسها و اتجاهاتها"[1]. و يمكن تفصيل تأثير المذهب الرمزي في الأدب و أجناسه الأدبية على النّحو الآتي:

أ- أثر المذهب الرمزي في الشعر الغربي:

يعتبر المذهب الرمزي "أهم مذهب في الشعر الغنائي بعد الرومانتيكية، ترك آثاراً عميقة في الشعر العالمي"[2]. حيث طبع هذا الشعر بعدّة سمات كان من أهمها: "الاختزال و جعل الألفاظ تُلامس الفكرة و لا تُصرّح بها. تستحضر جزئيات الأشياء في محاولة للتعبير عن حالتهم النفسية و الاجتماعية. و ملامسة الفكرة تعني الإيحاء أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى اللغة على أدائها في دلالتها الوضعية، و بذلك يتحول الرمز إلى صلة بين الذات و الأشياء، تتوالد المشاعر فيه من طريق الإثارة النفسية، لا من طريق التسمية و التصريح"[3]. و هذا ما يعني أن الرمزية "لا تستخدم الشعر للتعبير عن معان واضحة أو مشاعر محددة، بل تكتفي بالإيحاء النفسي و التصوير العام عن طريق الرمز"[4].

و قد أولى الرمزيون عنايتهم بتوثيق الصلة بين الشعر و الموسيقى التي هي أقوى وسائل الإيحاء، و أقرب إلى الدلالات اللغوية النفسية في سيولة أنغامها. أفادوا في ذلك من تراسل الحواس لتوليد إحساسات لا تستطيع اللّغة الشعرية التعبير عنها. كان رائدهم في ذلك الشاعر الفرنسي "بودلير" في قصيدته "تراسل". كما عمدوا إلى الصورة الشعرية الظليلة، يحددون بعض معالمها، ليتركوا الأخرى تسبح في جوٍّ من الغموض الذي لا يصل إلى الإلغاز. كما لجأ الرمزيون إلى الألفاظ الموحية التي تعبر عن أجواء نفسية رحيبة، كلفظ"الغروب" الذي يوحي مثلاً بمصرع الشمس الدامي، و الشعور بأن شيئاً يزول، و الإحساس بالانقباض...إلخ. وولع الرمزيون بتقريب الصفات المتباعدة رغبة في الإيحاء كذلك[5] مثل: "الحب اللاذع"، "الشمس المرّة"...الخ[*].

---

[1]- تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق حكيم، ط1، دار الحداثة للطباعة و النشر، بيروت (لبنان)، 1986، ص 41، 42.

[2]- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 315.

[3]- فايز تراحيني، الدراما و مذاهب الأدب، ص 218.

[4]- محمد مندور، الأدب و مذاهبه، ص 121.

[5]- ينظر: محمد غنيمي هلال، المرجع السابق، ص (315-317).

[*]- وردت هذه العبارات في قصيدة "رامبو" "المركب السكران"، و ممّا جاء فيها:

لكن صحيحٌ أنّي أفرطتُ في البكاء! إنّ الأسحار لمؤسفة. =

و بالنسبة لموسيقى الشعر الرمزي، فهي "مشروطة بمدى حساسيتها و قدرتها على نقل كل اهتزازات الحياة الباطنية و رعشاتها الغامضة، و ليس بمدى موافقتها لقواعد العروض التقليدي، فالموسيقى صورة نفسية قبل أن تكون نظاماً من الإيقاع و النغم"[1]. لذا يعتبر الرمزيون أول من دعا إلى تحرير الشعر من الأوزان التقليدية لتساير الموسيقى فيه دفقات الشعور، فتطابق الشعور مع الموسيقى المعبرة عنه يؤلِّف وحدة القصيدة كلها. و الوزن التقليدي الرتيب يُخلّ بهذه الوحدة[2]. لقد " كان البحر السكندري Alexandrian هو نموذج البيت الشعري الفرنسي. و هو يتكون من اثني عشر مقطعاً بعضها قصير و بعضها طويل"[3]. فعمل الرمزيون على تحطيم هذا البحر ، فظهر عندهم نوعان جديدان من الشعر هما: " الشعر الحرّ "، و " قصيدة النثر ".

و في هذا المجال لعب كل من "شارل بودلير" و "رامبو" دوراً رائداً، و لاسيما "رامبو"، إذ يقول عنه "كاظم جهاد": "يجهل الكثير من القرّاء غير المحيطين بتطوّر الأشكال الشعريّة في تاريخ الشّعر الفرنسيّ أنّ هذا الشّعر، و من ورائه الشّعر العالميّ نفسه، يدينان لرامبو باختراعَين أساسيّين ما فتئ يغتذي منهما شعراء العالَم. إنّ للأبيات المنطلقة التي تتكوّن منها «حركة Mouvement» و «بحرية Marine» في «إشراقات» أهميّة تاريخيّة في شكل القصيدة المكتوبة بالفرنسية، و بعدوى منها في لغات أُخرى عديدة... مع قصيدة رامبو هذه، ولدَ البيت الحرّ Vers Libre، بمعناه الحديث... و ما إن نُشرت القصيدتان ضمن الطبعة الكاملة الأولى لـــ« إشراقات» في ١٨٨٦م حتى سارع غوستاف كان Gustave Kahn إلى الكتابة بهذا الشكل الجديد الذي سيُجذرّه و يُشيعه في الفرنسية شعراء آخرون، يقف في أوّلهم جول لافورغ Jules Laforgue في أشعاره الأخيرة، و غيّوم أبولينير Guillaume Apollinaire... التدخُل الحاسم الثّاني لرامبو يتمثّل في ترسيخ قصيدة النّثر، أو تأسيسها"[4]. فمن هذا الكلام يتضح كيف أن الرّيادة الحقيقية للشعر الحرّ كانت لـــ"آرتور رامبو" و ليست لـــ"جوستاف كان" كما شاع عند الكثيرين. و كل ما فعله "جوستاف كان" هو إشاعة هذا الشكل الجديد بعد أن أسس له "رامبو" بقصيدته "بحرية"، و "حركة". أما أول من نظم قصيدة نثر في الغرب كان الشاعر الرومانسي

=
فضيع كلُ قمر، و مريرةٌ كلُّ شمس
الحبُّ اللاّذع نفخني بخدر مُسكر

آرتور رامبو، الآثار الشعرية، ص 357.

[1]– محمد فتوح أحمد، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، ص 126.

[2]– ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط3، نهضة مصر للطباعة و النشر، القاهرة (مصر)، 2004، ص 445، 446.

[3]– محمد فتوح أحمد، المرجع السابق، ص 127.

[4]– كاظم جهاد، مقدمة كتاب: آرتور رامبو،المصدر السابق، ص 106، 107.

"ألويزيوس برتران". لكن الذين فعّلا هذا النّوع هما: "شارل بودلير"في ديوانه (سأم باريس) و "رامبو" في (إشراقاته)، إذ ما يجمع عليه مؤرخو قصيدة النثر هو أن قصائد برتران كانت ما تزال "مفرطة الغنائيّة و شديدة اللّصوق بالرّومنطيقيّة، و يسودها انتظام قريب من القصيدة الموزونة"[1]. و يمكننا التمثيل للشعر الرمزي بقصيدة "بودلير" "تراسل"، و قصيدة "رامبو" "النائم في الوادي". يقول "بودلير" في قصيدته "تراسلات Correspondances":

الطبيعةُ معبدٌ قائم، حيث الركَائزِ الحية
تتسربُ منها أحياناً ألفاظٌ غَامِضة؛
يجتازُها الإنسان عَبرَ غاباتٍ من الرُموز
التي تُلاحِظه بنظراتٍ مأنوسة
مثل الأصداء الطويلة التي تختلطُ من بَعيد
في الظَلامِ و وحدة عَميقَة،
رحيبة كالليلِ و كالضِيَاء،
العطور، و الألوان و الأصوَات فيها تَتجَاوَب
هُناك بعض العُطور رطبَة كأجسَامِ الأطفَال،
عَذبَة كالمزَامير، خَضرَاء كالمُرُوج
و بعضُها الآخَر فاسِد، غَني، ظَافر
لها انتشَار الأشيَاء اللانهَائية
كالعنبر و المسْك و اللبَان و البخُور،
التي تغني تنقُلات الحوَاس و الرُّوح... [2].

و يقول "رامبو" في قصيدة بعنوان "النائم في الوادي":

هو مُنخفَضُ خُضرةٍ يُغنّي فيه نهر
يُلصِقُ بالعُشبِ كيفَما اتّفقَ نُثارَ فضّة؛
و مِن على الجبلِ الأشمّ تبعثُ بلآلائها الشّمس:
هو وادٍ صغير بالأنوار يرغو.
جنديٌّ يافعٌ، فاغرُ الفم، مكشوفُ الرّأس،
سابحُ العُنق في الجرجير الأزرق النديّ،
ينامُ مضطجعاً في العشبِ، تحت غيمة،

[1]– كاظم جهاد، مقدمة كتاب: آرتور رامبو، الآثار الشعرية، ص 107.

[2]– Charles Baudelaire,Les Fleurs du mal,p12.

شاحباً في سريرهِ الأخضر حيثُ ينهمرُ النّور.
في نبات الدّلبوث قدمَاهَ؛ راقدٌ هو.
يبتسمُ كما يبتسمُ طفلٌ عليلُ، إنّه يغفو:
هدهديه أيّتها الطّبيعةٌ بحرارةٍ: هو يشعُرُ بالبرد.
ليس تُرجفُ العطور منخريه؛
راقدٌ هو في الشّمس، يدهُ على صدره
المطامن. و له في جنبه الأيمن ثقبان أحمران[1]

و هذه القصيدة من أشهر قصائد "رامبو".

ب- أثر المذهب الرمزي في النثر الغربي:

لقد امتد تأثير المذهب الرمزي إلى النثر بأنواعه، إلا أن أكثر الأنواع الأدبية النثرية تأثراً به هي "المسرحية" لذا سيقتصر حديثنا في هذا المقام على هذا النّوع الأدبي و ملامح تأثير المذهب الرّمزي فيه.

لقد أحدث المذهب الرمزي في المسرحية تطوّراً عميقاً لاسيما المسرح الفرنسي. وكان الشيء الذي دفع بالمسرح الرمزي في فرنسا إلى الاكتمال هو ترجمة مسرحيات الكاتب النرويجي "إبسن"، و ظهور المبدّع "موريس ميترلينك Maurice Maeterlinck" الذي يُعدُّ انتصاراً حقيقياً للمذهب الرمزي بأفكاره و أعماله الإبداعية[2]. و بالنسبة لـــ"إبسن"، فقد وُجِدت عنده آثار للرمزية في كتاباته المسرحية، إذ "استعان في مسرحياته بشخصيات أسطورية غريبة رمز بها إلى قوى الشر الكامنة في الإنسان و المجتمع مثل مسرحية «الأشباح»، و «البطة البرية» و غيرهما"[3]. يشير "عمر دسوقي" إلى أنّ "إبسن" هو واضع أسس مسرحية الفكرة التي يشتد فيها الصراع الداخلي، و أن من جاء بعده من المبدعين رأوا إمكانية توسيع دراسة النفس الإنسانية، غير أنهم وجدوا صعوبة في ذلك، إذ يقول: "و لما كان «إبسن» كما ذكرنا آنفا قد وضع الأساس لمسرحية الفكرة التي يشتد فيها الصراع الداخلي فقد رأى خلفاؤه أن يتوسعوا في دراسة النفس الإنسانية، و يصوروا هذا الصراع الداخلي في عنفوانه، و يفتشوا في أعماق النفس الإنسانية، و لم يكن من السهل على كتّاب المسرحية في القرن العشرين الذين اقتفوا آثار «إبسن» في إنجلترا أن يعبروا عن دخائل النفس الإنسانية و أدق المشاعر و الأحاسيس

[1]- آرتور رامبو، الآثار الشعرية، ص 214، 215 .
[2]- ينظر: تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق حكيم، ص (50- 52).
[3]- عمر الدسوقي، المسرحية، ص 191.

و الغرائز باللغة المألوفة"[1]. و قد أعانتهم الرمزية "إلى الارتفاع بالمسرحية ذات الموضوع الغامض أو المتسفل إلى مستوى أدبي رفيع لم يكونوا ليصلوا إليه لولا استخدامهم للأسلوب الرمزي"[2].

أما "موريس ميترلينك"، فقد طبق الكثير من أفكاره في أعماله الإبداعية، "من حيث تغلغله في أعماق النفس الإنسانية، و تعبيره عن أحاسيسه الغامضة اللاواعية. و من حيث "افتقار هذه الأعمال إلى الصراع الخارجي، و الحركة الظاهرية. بل إن هناك مسرحيات لا تتضمن أية حركة و لا حوادث على الإطلاق"[3]. و مسرحياته بشكل عام " يسودها جو من الخفاء و الغموض، و أحداثها تتجه دائما في طريق الكارثة، الكارثة التي نحس بها منذ قراءة أو مشاهدة المنظر الأول من المسرحية، و لو أننا لا نعرف أسبابها و لا مصدرها و لا التنبؤ بوقت حدوثها. و الضحية البريئة للكارثة تجد نفسها عاجزة لا حول لها و لا قوة لاتقاء الكارثة التي ستحل بها و ليس أمامها سوى أن تنتظر، في قلق و هلع. و كذلك تمتد يد القدر العاتية فتضرب بالحديد و النار، ثم تمر في جو من الغموض الدامي. و هذا القضاء الذي لا يرحم في مآسي ميترلينك، لا يمثل قوة طبيعية و قسوتها فحسب، بل هو يرمز كذلك إلى قسوة الإنسان و قلة اكتراثه"[4]. و الحقيقة أن شخصيات مسرحيات "ميترلينك" "تجد نفسها، انطلاقا من نقطة معينة، ريشة في مهب الرياح، و ألعوبة في يد القدر الذي لا حول و لا قوة لها أمامه. و لهذا الاعتبار، يمكن تسمية مسرح ميترلينك «مسرح القضاء و القدر»"[5]. و قد جسّدت مسرحيته "يلياس و ميليزاند" خصائص المسرحية الرمزية، فكان من جملتها:

- عدم تحديد الزمان و المكان، و البيئة تساعد على الإيحاء.
- الحوار الداخلي محرّك للأحداث.
- لا يوجد تحديد دقيق للشخصيات، فلا نعرف من أين جاءت؟ و لا إلى أين تمضي؟ هذا فضلاً عن الافتقار إلى تحديد الملامح الخارجية و الأبعاد النفسية بحيث تظهر وكأنّها دمى: لا تقاوم، لا تفهم أفعالها، و لا الأسباب التي تدفعها إلى هذه الأفعال، في حين السمة الغيبية هي المسيطرة على أحداث المسرحية في كل أجزائها، فكل ما يحدث نتيجة لتضخيم الحدس و ذلك باستعمال المؤلِّف للمواقف الدالة، و للّغة ذات الإشعاع الرمزي.

[1]- عمر الدسوقي، المسرحية، ص 191.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق حكيم، ص 59.

[4]- إسماعيل العربي، من روائع الأدب العالمي، ج$_1$، ص 224.

[5]- المرجع نفسه، ج$_1$، ص 225.

- العمق الدرامي لا يتمثّل في الصراع الخارجي أو في الصراع النفسي الذي يعتمد على تحليل الدوافع النفسية، و إنمّا يتمثل في الصورّ و المشاهد الرمزية التي نلمح من خلالها المجهول الذي يكتنف حياة الإنسان و نستشعر قلق النفس إزاء ما يحيط بها من أسرار. و الأحداث لا تنموا نمواً منطقياً، و ذلك لأن المؤلِّف يستخدم بدلاً من ترابط الأحداث، مواقف لها دلالاتها. هذا فضلاً عن الاعتماد الكلي على الحدس و الأسلوب الشعري و ما يتضمنه من صور و أخيلة، ...إلخ. ففي مسرحية "ميترلينك" السالفة الذكر، نجد الماء، الظلام، البحر، و الغابات الشاسعة، تلعب دوراً مهماً في البناء الدرامي و الرمزي للمسرحية، فالنور مثلاً لا يستغرق إلا لحظات قليلة عندما يشعر "يلياس" و "ميليزاند" بالإشراق العاطفي فقط، ثم يتوارى و يحلّ محله الظلام رمزاً للنّهاية المأساوية التي تنتظر حبهما. فمثل هذه الرموز و مالها من قوة إيحائية تربط المواقف و الأحداث برباط خفي. و الأكيد أن وجود المواقف التي لا تعتمد على منطقية الأحداث في مسرحية واقعية يعتبر زائداً لا معنى له في مجموع الأحداث و المواقف لأنّها حتماً ستفقد في مثل هذه المسرحية الإشعاع الإيحائي و الرمزي[1].

4 – أثر المذهب الرمزي في الأدب العربي:

ظهر تأثير المذهب الرمزي في أدبنا العربي شعره و نثره، و بموجب هذا التأثير ظهر في العصر الحديث اتجاه رمزي في هذا الأدب، مع أن بعض الباحثين يقرون صراحة بوجود الرمزية في الأدب العربي قبل هذا العصر، رأوها متمثلة في شعر "امرئ القيس"، و "البحتري"، و "أبي تمام"، و في شعر المتصوّفة. و غالى البعض منهم، فذهب إلى أن "البحتري" الشاعر العباسي سبق الرمزيين الغربيين إلى الرمزية، إذ نجد "موهوب مصطفاي" يقول عنه: "... نراه متفقاً كل الاتفاق مع الرمزيين الغربيين لا في الخطوط العريضة الكبرى فحسب بل حتى في بعض الجزئيات إذ نستطيع أن نقول أن البحتري سبق الغربيين إلى الرمزية بقرون عديدة و أن شعره قريب من الشعر الغربي الحديث رغم اختلاف البيئات و العصور و الظروف التي نشأ فيها الشعران"[2]. غير أنه يستدرك ليقول: "... لكن بينه و بينهم خلافاً شكلياً يرجع إلى هذا الطابع الخاص الذي طبع به رمزيته و الذي يعود إلى عمود الشعر العربي القديم"[3]. و يمكننا القول، أنه و إن وُجِدت بعض ملامح الرمزية في أدبنا القديم: كالإيحاء، استخدام الرمز، الإيجاز، و الغموض ...إلخ، إلا أن هذا لا يدفعنا للقول بأن المبدعين العرب قد سبقوا الرمزيين

1– ينظر: تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق حكيم، ص (62– 70).

2– موهوب مصطفاي، الرمزية عند البحتري، ص 287.

3– المرجع نفسه، ص 403.

الغربيين إلى هذا المذهب.

أ – ظهور الاتجاه الرمزي و عوامله:

كان ظهور الاتجاه الرمزي في أدبنا العربي في العصر الحديث و بتأثير من المذهب الرمزي في نماذجه الأدبية. و يرجع عدد من الباحثين ظهور هذا الاتجاه إلى "جبران خليل جبران"، حيث يلتقي "جبران" مع "الرمزيين" "في الابتعاد عن المألوف و في الكثافة و الإيحاء، و تمازج عمل الحواس، كما يحاكيها في الانطواء على الذات و الانطلاق إلى أجواء الحلم في مناخ من الغموض و الغرابة. و من كلامه الرمزي: «فغدت الخطوط كأفكار الآلهة و الألوان كعواطف الملائكة» لكن جبران يظل إلى الرمز أقرب منه إلى الرمزية"[1]، إذ هناك فرق هام بينه و بين الرمزيين بحيث يَعتبر الرمزيون الرمزية سمة كليّة للأسلوب و ليس سمة لتلك العلاقات الجزئية التي تربط كلمة بأخرى، في حين نرى "جبران" يعتمد على الوسائل الرمزية اعتماداً جزئياً، و قد يلجأ إليها في بعض صوره ثم لا يلبث أن يلتفت إلى الوسائل التقليدية في تركيب الصورة من تشبيه و استعارة وكناية. فرمزيته رمزية جزئية تتوجه إلى علاقات الكلمات أكثر ممّا تتوجه إلى علاقات الصور، و هي لا تقوم –في الغالب– على التجريد الكلي للمحسوس بقدر ما تقوم على المجاز. و من ثم كانت رموزه الرئيسة التي يستمدها من عالم الطبيعة رموزاً محددة الدلالة، يُعنى فيها الشاعر بتقرير أفكاره أكثر ممّا يُعنى بالإثارة النفسية. و بما أن شعره لم يكن رمزياً بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، فإنّه من البداهة أن يكون شعر من تأثّر به مثله في عدم الالتزام بالمعنى الفنّي للرمزية. و ممّا يؤكِّد هذا أن كثيراً من شعر "إيليا أبي ماضي" الذي قد يبدو من الوهلة الأولى رمزياً ليس كذلك في الحقيقة، بل هو من باب الكناية أو الاستعارة الرمزية Alegory، و هي قالب قصصي تشير فيه الشخصيات و الأشياء إلى أفكار معيّنة يريد المبدِّع تقريرها، و هي ذات غرض خلُقي أو تعليمي يمكن استخلاصه بسهولة بمجرّد قراءتها، بل كثيراً ما يريحنا الشاعر من مشقة استخلاص الفكرة بجهدنا الذاتي، فيقرره تقريراً مباشراً في نهاية القصيدة على شكل حكمة أو مغزى عام[2]، و أبرزها قصيدة "إيليا أبي ماضي" "التينة الحمقاء" التي تنتهي بقوله:

و ظلَّت التينةُ الحمقاءُ عاريةً	كأنها وتدٌ في الأرض أو حجرُ
و لم يُطقْ صاحبُ البستان رؤيَتَها،	فاجتثَّها ، فهوت في النَّار تستعـرُ
من ليسَ يسخو بما تسخو الحياة به	فإنه أحمقُ بالحرْصِ ينتحـرُ[3]

[1]– الموسوعة الأدبية تاريخ و عصور الأدب العربي، ص 615، 616.

[2]– ينظر: محمد فتوح أحمد، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، ص (187– 190).

[3]– إيليا أبو ماضي، الديوان، ص 175.

و مع بداية الربع الثاني من القرن العشرين ظهرت بواكير رمزية واعية على حد تعبير "محمد فتوح أحمد" الذي يقول: "و كان على الشعر العربي أن ينتظر حتى بدايات الربع الثاني من القرن العشرين حتى يظفر ببواكير رمزية واعية، يبدو فيها واضحاً أثر المذهب كما وضعه رواده، كما يبدو قصد أصحابها إلى ذلك التأثر و احتفالهم به و سعيهم إلى تنميته"[1]. فقد ظهرت الرمزية مع ظهور "نشيد السكون" لــ"أديب مظهر"، و "المجدولية" لــ"سعيد عقل"[2]، الذي قاد الاتجاه الرمزي في لبنان، كما قاد هذا الاتجاه في مصر "بشر فارس". و قد زامنت هؤلاء الذين كانوا أقرب إلى النزعة المذهبية الواعية، محاولات أخرى استلهمت من الرمزية بعض وسائلها الفنّية، لكنها بقيت خارج حدود الرمزية بمعناها الفنّي الخالص. و قد مثل هذه المحاولات بعض شعراء "أبولو" و قليلا من شعراء لبنان و سوريا ممّن اطلعوا على نماذج من الشعر الرمزي الفرنسي سواء في لغته الأصلية أو مترجماً، و عن هذا الشأن يقول "محمد فتوح أحمد"مؤكداً و مفصلا: "و إذا كانت الرمزية في لبنان على أقلام «سعيد عقيل» و أقرانه، و في مصر على يد «بشر فارس»، قد نزعت منزعاً أقرب إلى المذهبية الواعية، فقد اقترنت بها و واكبتها محاولات أخرى استمدت من الرمزية بعض وسائلها الفنية، و قصرت جهدها على الإفادة من تلك الوسائل في إغناء التعبير الشعري، و إن بقيت بعد ذلك خارج حدود الرمزية بمعناها الفني الخالص. و نحن نقصد بذلك بعض شعراء «أبولو» و قليلاً من شعراء «لبنان» و «سوريا» ممن أتيحت لهم فرصة الاطلاع على نماذج من الشعر الرمزي في لغته الفرنسية أو مترجماً، أو قرأوا عنه على أقل تقدير. و نخص منهم: (حسن كامل الصيرفي) و (محمود حسن إسماعيل) و (محمد عبد المعطي الهمشري) و (علي محمود طه) و (إبراهيم ناجي) – على تفاوت في درجات تأثرهم و نوعية ذلك التأثر و مداه"[3]. هكذا، بدأت الرمزية في أدبنا العربي بظهور "نشيد السكوت" لــ" أديب مظهر" ثم امتدت في مختلف الأقطار العربية.

كان من الأمور الباعثة و المفعّلة لتأثير المذهب الرمزي "الصحافة الأدبية"، التي لا نغالي إذا قلنا أنها "أسهمت في نقل تراث المذاهب الأدبية إلينا بأكثر ممّا فعلت أية وسيلة أخرى، فعلى صفحاتها ترجمت أمشاج من نتاج هذه المذاهب، و كتبت حولها بحوث و دراسات، و برعت أقلام يرجع إليها الفضل الأكبر في وصل شعرنا المعاصر باتجاهات الشعر الغربي و مذاهبه"[4]. و كالعادة كانت لــ"مصر" و "لبنان" فضيلة السبق و الرّيادة بحيث "مثلما تحملت المقتطف و الرسالة بعض عبء الرمزية في مصر، كان لمجلتي المكشوف و الأديب اللبنانيتين دورهما

[1]– محمد فتوح أحمد، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، ص 192.

[2]– ينظر: سامي هاشم، المدارس و الأنواع الأدبية، ص 100، 101.

[3]– محمد فتوح أحمد، المرجع السابق، ص 197.

[4]– المرجع نفسه، ص 172.

في تقديم المذهب الرمزي إلى القارئ العربي"[1]. و قد عزّز هذا، ظهور تيار نقدي أخذ على عاتقه مهمة التعريف بالرمزية، بالدراسة و التعليق، و كان لأعضاء مجلة "الأديب" هذا الفضل. و لولا أن جهودهم كانت متفرقة لكان لهم تأثير قويّ و فعّال في مجرى الرمزية المعاصرة و وجدان القارئ العربي بشكل عام، و هو ما يؤكّده "محمد فتوح أحمد" بقوله: "...و لكن أهم ما أضافته الأديب إلى الحركة الرمزية أنها استطاعت تكوين ما يشبه التيار النقدي، الذي تخصص في دراسة الرمزية و التعليق عليها، و من أنشط نقاد هذا التيار: نقولا فياض و عبد الله عبد الدايم و عدنان الذهبي...و لعل فردية جهودهم هي التي حالت بينهم و بين التأثير الحقيقي في مجرى الرمزية المعاصرة و وجدان القارىء العربي بعامة"[2]. و كلنا نعلم دور النقد في الترويج لأي فكر أو أدب و الدفع به إلى التطوّر.

ب – أثر المذهب الرمزي في الشعر العربي:

يأتي تأثير المذهب الرمزي في الشعر العربي في المرتبة الثانية بعد تأثير المذهب الرومانسي، و كان تأثير الشعر الفرنسي الرّمزي أكبر من غيره لاسيما شعر الشاعر الفرنسي "شارل بودلير" من خلال ديوانه (أزهار الشر)، و هو ما يؤكده "أحمدعوين" بقوله: "أما الاتجاه الرمزي فإنه يأتي في المرتبة الثانية بعد المذهب الرومانسي، و نذكر في هذا المقام أن أغلب تأثرهم في هذه الناحية كان بالشعر الفرنسي دون الإنجليزي، بل بالشاعر الرمزي الفرنسي "شارل بودلير" دون غيره، و قد كان هذا التأثر –تحديدا– في ديوانه "أزهار الشر""[3]. و "تأثر الشعراء العرب بأفكار "إليوت" حول "المعادل الموضوعي"، كما تأثروا بدعوته للعودة إلى التراث و تقاليده الأدبية و الفنّية"[4]، و هذه الأفكار المتعلّقة بالمعادل الموضوعي – فيما يرى "محمد علي كندي"– هي إحدى دوافع اعتماد "تقنية القناع" في القصيدة العربية، إذ يقول متحدثا عن الشعراء العرب: "فإن أفكاره حول "المعادل الموضوعي" تعد من الدوافع الأساسية نحو اعتمادهم تقنية القناع في قصائدهم الحديثة"[5]. و اعتماد القناع على الشخصيات و الرموز، و تعيين الزمان و المكان، يضفي على النّص صبغة درامية و غنائية في نفس الوقت. و يُعد الحوار بنوعيه "الداخلي" و "الخارجي" ركيزة أساسية في تقنية القناع، إلى جانب الشخصية التي تؤدّي الحوار، إما منفردة أو بمصاحبة شخصيات أخرى. و تحوي قصائد القناع الناضجة معظم

1– محمد فتوح أحمد، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، ص 183.

2– المرجع نفسه، ص 183، 184

3– أحمد عوين، الطبيعة الرومانسية في الشعر العربي الحديث، ص 137.

4– محمد علي كندي، الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث (السياب و نازك و البياتي)، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت (لبنان)، 2003، ص 153.

5– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المقومات الدرامية، فقصيدة "عذاب الحلاج" لـــ"عبد الوهاب البياتي" مثلاً، تعدّ مثالاً ناضجاً للبناء الدرامي عبر تقنية القناع، و هي أول قصيدة قناع ناضجة له، قدمها مستعيناً بصوت"الحسين بن منصور"[1]. مع العلم أن القناع عند هذا الشاعر يشمل " الأشخاص (الحلاج، المعري، الخيام، طرفة بن العيد، أبو فراس، هاملت، ناظم حكمت...) و قد يشمل المدن (بابل، دمشق، مدريد، نيسبور، غرناطة)"[2]. و من أبرز ملامح الشعر الرمزي العربي: الرمز، الغموض، التوظيف المكثّف للأسطورة، و تراسل الحواس ، ...إلخ.

فبالنسبة للرمز، فكما سبقت الإشارة ظهر أولاً في شعر شعراء الرابطة القلمية لكنه جاء متشحاً بالوضوح و الصفاء، مضفياً أبعاداً فنّية و فكرية جديدة لتجاربهم. و يُعدّ "إيليا أبو ماضي" أكثر أصحابه استخداماً للرمز، لاسيما الرمز الذي يتخذ الطابع القصصي. و هو ما يتجلى في قصائده مثل: "التينة الحمقاء"، "الحجر الصغير"، "الأشباح الثلاثة"، و "الضفادع و النجوم"،...إلخ. ففي قصيدته "التينة الحمقاء" التي اتخذ منها رمزاً للإنسان الأناني، المتفاخر، تحققت فيها عناصر القص الكاملة من: زمان، مكان، حوار، صراع، عقدة، و حل. ففي مثل هذه القصص يبرز التجديد في الرمز عند أدباء الرابطة القلمية مثل "رشيد أيوب" في قصائده: "العصفورة و الفخ"، "الشيخ و الفتاة"، و "ابنة الكوخ"...إلخ، كما أخذوا يستخدمون الرموز المستوحاة من الطبيعة و الواقع لما لها من إيحاء، فهذا "جبران" يتخذ من "الناي" رمزاً للخلود في مواكبه. فالرمز عنده أداة تعبيرية منحت عمله الإبداعي وحدة فنّية و كثافة[3]. و إن كان هذا ما تعلق باستخدام الرمز قبل ظهور الاتجاه الرمزي في الأدب العربي، فماذا عن الشعراء المتأثرين بالرمزية؟

بالنسبة للشعراء المتأثرين بالرمزية الأمر مختلف، حيث جعلوا من الرمز المعادل الموضوعي الذي يمكن إسقاط التجربة الذاتية عليه، فتارة يستخدمون الأسطورة رمزاً يغني أدبهم، و يفجرون منها مادة التلميح و الإيحاء، و قد يعتمدون على المعطيات الدينية و ما ورد في قصص الأنبياء عليهم السلام كـــ"الخضر"، "بلقيس"، "الإسراء"، و "البُراق" على أساس أن دلالاتها مغروسة في الفكر العربي الذي يستطيع استحضارها بسرعة ممّا يؤدي إلى فهم إيحاءاتها الجديدة. و قد يكون الاتكاء الرمزي على التراث الأدبي و التاريخي و قد تؤخذ الرموز من الطبيعة و الشخصيات. كما تستعمل الأسطورة ليُعبأ فيها طاقات رمزية لا تحصى كأسطورة "السندباد"، "العنقاء"، و "الأفعوان"، وحتى من الأسطورة الإغريقية كـــ"عشتروت"، "تموز"، "سيزيف"، "أفروديت"، و "ميدوزا". و يعتقد بعض الرمزيين أن هذه الأساطير التي ترد في الشعر

---

[1]- ينظر:محمد علي كندي، الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث، ص (256- 259).

[2]- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، (د، ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون (الجزائر)، (د، ت)، ص277.

[3]- ينظر: فصل سالم العيسى، النزعة الإنسانية في شعر الرابطة القلمية، ص (216- 219).

الرمزي تثقف القارئ العربي بمعلومات قيمة لم يطلع عليها. و قد يتكئ الرمز على المشاهير الذين كان لهم صدى عميق في التاريخ أو الأدب كـ"كليب"، "الخيام"، و "مهيار"، أو يعمد إلى شخصيات لها مواقف معينة كـ: "سقراط"، "علي بن أبي طالب"، "حسين"، "عنترة"، "هرقل"، "جنكيز"، و رموز من الكون و الطبيعة كـ: "العاصفة"، "الريح"، "الرمل"، "الربيع"، "الفجر"، "الشمس"، و "القمر"، أو من الأوبئة كـ: "الجرب"، و "الكوليرا". فمثل هذه الرموز مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر[1]. و من أبرز الشعراء الذين أكثروا من استعمال الرمز في قصائدهم "خليل حاوي"، بحيث "البناء الشعري لديه مجموعة كثيفة من الرموز تخفي نظرات الشاعر الفلسفية إلى هموم عصرنا الحضاري المغمور بالصراع بين مختلف الحتميات الكونية و الحضارية. و أكثر ما يلجأ إلى الأسطورة العربية و التراث الديني و يعد الدين المسيحي أكبر ملهم له"[2]. من أمثلة قصائده قصيدة "بعد الجليد" التي ممّا جاء فيها:

يا إلهَ الخصبِ، يا بعلاً يفض
التربةَ العاقِرَ
يا شمسَ الحصيدْ
يا إلهاً ينفضُ القبرَ
و يا فِصْحًا مجيد ،
أنتَ يا تموزُ، يا شمسَ الحصيدْ
نجِّنا، نجِّ عروقَ الأرضِ
من عُقمٍ دَهاها و دهانا ،
أَدفِئ الموتى الحزانى
و الجلاميدَ العَبيدْ
عَبرَ صحراءِ الجليدْ
أنتَ يا تمّوزُ، ما شمسَ الحصيدْ
عبثاً كنا نصلِّي و نصلِّي
غرّقتنا عتمَةُ الليلِ المهلِّ
عبثاً نَعْوي و نعْوي و نُعيدْ
عَبْرَ صحراءِ الجليدْ
نحنُ و الذئبُ الطريدْ

1– ينظر: نسيب النشاوي، مدخل إلى المدارس الأدبية، ص 471، 472.

2– المرجع نفسه، ص 492.

عبثاً كنا نهزُّ الموتَ
نبكي، نتحدّى،
حبُّنا أقوى من الموتِ
و أقوى جمرُنا الغَضُّ المندَّى...[1].

و الملاحظ أن شعره يكتنفه الكثير من الغموض، غير أن ظاهرة الغموض في شعره و التعقيد البلاغي ليست "ناشئة عن كثافة العلاقات البيانية المعقدة فحسب؛ إنما هنالك ظاهرة التحرر من الصيغ النحوية، و التنصل من استخدام حروف الجر، أو العطف، أو حتى الأفعال التي توضح الكلام، و تربط الجمل و الكلمات ببعضها"[2]. و يمكن التمثيل لهذا بقوله في قصيدته "البحار و الدرويش" :

بعدَ أنْ عانى دُوارَ البَحرِ ،
و الضَوْءَ المداجي عَبْرَ عَتمَاتِ الطرِيقْ ،
و مدى المجهولِ يَنشَقُّ عن المجهولِ ،
عن مَوتٍ مَحيقْ
ينْشرُ الأكفانَ زُرقَا للغَريقْ ،
و تمطَّت في فراغِ الأُفقِ أشداقُ كهوفٍ
لفَّها وهجُ الحريقْ ،
بعد أنْ راوَغهُ الريحُ رماهُ
الريحُ للشرْقِ العَريق.
حطَّ في أرضٍ حكى عنها الرُّواة :
حانةٌ كَسْلى ، أساطير ، صلاهْ
و نخيلٌ فاترُ الظلِّ رخيُّ الهينماتْ
مطرحٌ رطبٌ يميت الحسَّ
في أعصابهِ الحرّى ، يميت الذكرياتْ،
و الصدى النائي المدوِّي ،
و غواياتِ الموانى النائياتْ [3]

و الحديث عن الرمز يجرنا للحديث عن الأسطورة. فبتأثير من الشعر الغربي دائماً التفت الشعراء المحدثون إلى الأسطورة. و هم و إن سبقهم إلى استخدام الأسطورة الشعراء

[2]– خليل حاوي، الديوان، (د، ط)، دار العودة، بيروت (لبنان)، 2001، ص (119–121).
[1]– نسيب النشاوي، مدخل إلى المدارس الأدبية، ص 491.
[3]– خليل الحاوي، المصدر السابق، ص 41، 42.

الرومانسيون، إلا أنها كانت تُستخدم كموضوع في حين تُستخدَم عند المحدثين كرؤية فنّية رمزية، يثرى بها بناءهم الشعري، و توفر الموضوعية الفنّية الحافلة بالكثافة و الغموض و الدلالة. و قد تم توظيف الأسطورة وفق نموذجين: الأول يتخذ فيه الشاعر من الأسطورة قالباً يمكن ردّ الشخصيات و الأحداث و المواقف إلى شخصيات و أحداث و مواقف معاصرة. و الثاني يهمل فيها الشاعر الشخصيات و الدلالة و يكتفي بدلالة الموقف بغية الإيحاء بمواقف معاصرة مماثلة. و في هذه الحالة تصبح وظيفة الأسطورة رمزية بنائية. و هكذا، استخدمت الأسطورة رمزاً و بنية و رؤية، ممّا جعل القصيدة العربية تبدو أكثر غموضاً و درامية. و يمكن التمثيل لهذا بقصيدة "عبد الوهاب البياتي" "قصائد حب إلى عشتار". و لا نغفل في هذا المقام الإشارة إلى أن الأسطورة و إن كانت من ملامح الرمزية و الحداثة في القصيدة العربية إلا أن عدم حاجة القصيدة إليها وعدم القدرة على تمثلها بعمق يجعل منها استعراضاً لواجهة ثقافية عريضة و يضفي على القصيدة كثيراً من الغموض و الإبهام، لاسيما إذا كانت هذه الأساطير غربية و ما ذلك إلا لأنها لا تمثل خلفية فكرية و نفسية تؤهل المتلقي العربي إلى فهمها وتذوقها[1]. و استخدام الرمز و الأسطورة في القصيدة العربية منحها مزيداً من الغموض الذي صار هو الآخر ملمحاً من ملامح رمزيتها.

ج – أثر المذهب الرمزي في النثر العربي:

لقد امتد تأثير المذهب الرمزي إلى النثر العربي و برز أكثر في المسرحية لاسيما مسرحيات "توفيق الحكيم" الذي يعتبر أول من أدخل المسرح الذهني في أدبنا العربي على نحو ما رأينا. كان من بين مسرحياته الفكرية: (يا طالع الشجرة)، (بجماليون)، (شهرزاد)، و (أهل الكهف)...إلخ. وكان "توفيق الحكيم" قد تأثر في بعضها بالمسرحيات الرمزية الغربية. و قد بحثت "تسعديت آيت حمودي" هذا التأثر في كتابها (أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم) بحيث شكّلت المسرحيات الثلاث المذكورة آنفاً محور الدراسة التحليلية المقارنة في هذا الكتاب. فقارنت مسرحية (بجماليون) بمسرحية "إبسن" (عندما نبعث نحو الموتى)، و قارنت مسرحية (شهرزاد) بمسرحية (يلياس و ميليزاند) لــ"موريس ميترلينك". أما مسرحية (يا طالع الشجرة) فقارنتها بمسرحية (الكراسي) لــ"يوجين يونسكو""[2]. و سنقف في هذا المقام عند مسرحيتي "توفيق الحكيم": (بجماليون) و (شهرزاد) لنتبين طبيعة تأثير الرمزية فيهما.

بالنسبة لمسرحية (بجماليون)، فإنها تُعبر عن مأساة فنان يدعى "بجماليون" صنع تمثالاً من العاج في صورة امرأة سماها "جالاتيا"، وضع فيه كامل خبرته و موهبته. و بعد مدة توجه

---

[1]– ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص (289–292).

[2]– ينظر: تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق حكيم، الفصل الثالث و الرابع.

بالقرابين إلى الإلهة "فينوس" لتبعث في هذا التمثال الحياة، منادياً إياها: "...انفخي حرارة الحياة في تمثال "جالاتيا"!... زوجتي جالاتيا العاجية!... أعطيها حياة يا إلهة الحب و الحياة!...". فتستجيب له "فينوس"، و تصبح "جالاتيا" امرأة حية يتخذها "بجماليون" زوجة و حبيبة. لكن هذا لم يستمر طويلاً، فقد عاد "بجماليون" مرّة أخرى إلى الإلهة "فينوس" لتعيد له فنه الخالد، فقد هاله أن يراه يتهاوى شيئاً فشيئاً أمام ناظريه بعد أن أصبحت "جالاتيا" تقوم بما تقوم به المرأة عادة من شؤون البيت من تنظيف و ما إلى ذلك، هذا فضلاً عن ما قد تتعرض له من كِبر و موت. فتستجيب له الإلهة مرّة أخرى و تعيد "جالاتيا" زوجته تمثالاً كما كانت. غير أنه يسأم من هذا الوضع و في ظل هذا الصراع النفسي المتـــأزم عنده بين الفن و الحيـــاة، ينتهي "بجماليون" بتحطيم تمثاله[1].

و قد اجتمعت عدّة مؤثرات في هذه المسرحية، فـــ"توفيق الحكيم" أشار صراحة إلى اطلاعه على مسرحية (بجماليون) لـــ"برنارد شو"، إذ يقول: "... و مرّت الأيام، و اتجهت إلى «قصص القرآن » و «ألف ليلة و ليلة»، و كدت أنسى قصة اليونان حتى ذكرني بها "برنارد شو" يوم عرضت مسرحيته «بجماليون» في شريط من أشرطة السينما منذ عامين!... عندئذ تيقظت في نفسي الرغبة القديمة، فعزمت على كتابة هذه الرواية... و قد فعلت و أنا أعلم أن هذه الأسطورة قد استخدمت في كل فروع الفن على التقريب، و لا بد أنها أفرغت في مسرحيات عدة فيما أعتقد، و إن كنت لا أعرف غير قصة الكاتب الأيرلندي!..."[2]. فـــ"توفيق الحكيم" يُصَرِح بأنه استلهم مسرحيته من الأسطورة اليونانية، و أنه اطلع على مسرحية "برنارد شو". و يُمكن إضافة مصادر أخرى مارست تأثيرها عليه، منها تأثير أسلوب "تشيكوف في مسرحيته «طائر البحر»، و أسلوب إبسن في مسرحية «البطة البرية» و مسرحية «عندما نبعث نحن الموتى»"[3]، و هذه المسرحية هي أكثر هذه المصادر تأثيراً في مسرحية "توفيق الحكيم".

و تؤكّد "تسعديت آيت حمودي" أن نقاط الالتقاء بين مسرحية (عندما نبعث نحن الموتى) و بين مسرحية " توفيق الحكيم" كثيرة، إذ تقول: "و مشروعية المقارنة بين هاتين المسرحيتين لا تعود إلى مجرد تطابق الفكرة الأساسية التي أقام عليها كل من «ابسن» و «توفيق الحكيم» عمليهما، و هي مأساة الفنان و تمزقه بين الفن و الحياة، فالمشابهة تتعدى هذا إلى طريقة البناء المسرحي، و التعبير عن الرؤية من خلال استخدام المواقف، و الشخصيات، استخداما رمزيا، و على الرغم من أن «ابسن» يبدو أكثر دقة فيما يتعلق بتحديد الإطار الواقعي الضروري فهناك إحساس ملح مشترك بينهما، و عندما ننتهي من قراءة المسرحيتين نحصل على انطباع ذهني

[1]- ينظر: توفيق الحكيم، بجماليون، مصدر مذكور سابقا.

[2]- المصدر نفسه، ص 6(المقدمة).

[3]- تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق حكيم، ص 170.

في كليهما. و إذا كان «ابسن» قد انطلق أساسا من الواقع، و لم يلجأ إلى الأسطورة ليبث فيها أفكاره مثلما فعل «الحكيم» فإن منهجه بعيد عن الواقعية، و على ذلك تقترب شخصيات و جو مسرحية «عندما نبعث نحن الموتى» اقترابا شديدا من شخصيات و جو مسرحية «بجماليون»"[1]. فرغم واقعية مسرحيات "إبسن" إلا أن هذه المسرحية هي أقرب مسرحياته إلى الرمزية. و من أبرز ملامح رمزية مسرحية (بجماليون) هي استخدام الأسطورة، و هي هنا أسطورة "بجماليون" و كذلك شخصيات أسطورية مثل شخصية "ترسيس". هذا فضلاً عن استخدام الشخصيات استخداماً رمزياً على طريقة "إبسن". و هذا الاستخدام الرمزي للشخصيات سمة أساسية في مسرحيات "توفيق الحكيم"[2]. و نضيف إلى كل هذا، اللّغة الموحية، الموجزة، حيث استخدم "توفيق الحكيم" في هذه المسرحية لغة مكثّفة ذات إيحاءات.

و في مسرحيته (شهرزاد) التي هي خلافاً لمسرحياته السابقة مستلهمة من التراث العربي و تحديداً من (ألف ليلة و ليلة)، يظهر فيها أثر الرمزية أقوى من سابقتها. يذكر "توفيق الحكيم" إحساسه أثناء كتابته هذه المسرحية فيقول: "فإني أذكر عند كتابة شهرزاد أن إحساسي كان موسيقيا... ما كنت أتمثل أشخاصا و لا أتصور مواقف؛ بل أحس بموسيقى تطن في أذني موسيقى من طراز عصفور النار لـــ«لسنزافنسكي»... تلك كانت بؤرة إحساسي التي تكونت فيها تلك المسرحية... و قد ظهر فعلا استحالة إخراجها بغير الجو الموسيقي.."[3]. و عليه، فلا يمكن البحث فيها "عن المواقف، و الأحداث، و لو حتى عن الأفكار، بصورتها الواضحة المحددة، و إنما عن النسيج الداخلي الذي يبلور كل هذه المعطيات في كل متكامل"[4]. أما عن المؤثرات التي أسهمت في تشكيل هذه المسرحية، ففضلاً عن (ألف ليلة و ليلة)، نجد تأثير مسرحية (البطة البرية) لـــ"إبسن" و مسرحية (طائر البحر) لـــ"تشيكوف". فبالنظر إلى التكنيك الفنّي و البناء الداخلي لهما و لمسرحية (شهرزاد) يتضح أن الطابع العام فيها هو التركيب الرمزي، و عليه يرتكز البناء الدرامي، و من خلاله تتشكل الرؤية الفنّية للمبدِّع. هذا فضلاً عن أن مواقف الشخصيات ليست قائمة فيها على تحليل الدوافع، و إنّما على العلاقات الرمزية. و هي طريقة من إبداع "إبسن" كان قد وسّعها "تشيكوف" و سار على نهجها "توفيق الحكيم" و استخدمها في بعض مسرحياته[5]. و إضافة لهذه المؤثّرات يظهر التشابه الكبير بين مسرحية (شهرزاد) و مسرحية "موريس ميترلينك" (يلياس و ميليزاند).

---

[1]- تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق حكيم، ص 193.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 170، 171.

[3]- توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، ص 31 (المقدمة).

[4]- تسعديت آيت حمودي، المرجع السابق، ص 209.

[5]- ينظر: المرجع نفسه، ص (221- 223).

ففي مسرحية (شهرزاد) يَخلُق "توفيق الحكيم" "جواً شبيهاً بذلك الجو الذي يسيطر على مسرحية «ميترلينك» حيث ينبهم الزمان و المكان، و يختفي القالب المحكم و التفاصيل النفسية، و تبدو الشخصيات كأنها آتية من عالم الأحلام"[1]، فكل ما يبدو في مسرحية (شهرزاد) طريق قفر، و يظهر ضوء خافت منبعث من منزل الساحر، و أنغام تتردد في الليل، و تبدو الشخصيات (الساحر/الجارية/العبد...) كأنها أشباح تتحرك في الخفاء[2]. فالأكيد أن إسقاط التفاصيل المتعلّقة بالمكان مع عدم تحديد الملامح النفسية للشخصيات كلّها أمور مساعدة على الإيحاء بالرهبة و إثارة الحيرة و القلق تجاه المجهول، كما أنها توحي بالخلفيات و ما وراء الأحداث. و الأكيد أن هذا الأسلوب يحمل خصائص مسرح "ميترلينك" حيث القصور المنعزلة و الغابات الشاسعة، و الأضواء الخافتة، و الموسيقى المنبعثة من الأعماق. كما أن هذه الملامح الطبيعية عند كليهما ليست مجرّد مناظر تقع فيها الأحداث، بقدر ما هي رموز تحمل دلالات عميقة. و قد كان المجهول عند كل من "توفيق الحكيم" و "موريس ميترلينك" المحك الأساسي الذي تنبع منه مأساة الإنسان الداخلية و قلقه الوجودي هو المحور الأساسي لمسرحيتيهما. و من الأمور التي تتفق فيها المسرحيتان، التركيز على النفس الإنسانية و أعماقها الواعية و اللاواعية و التعبير عنها بطريقة رمزية. كما تتشابهان في استخدام بعض المواقف التي تظهر للوهلة الأولى أنها لا معنى لها و لا تنسجم مع مجموع الأحداث في حين يكمن معناها في علاقاتها الخفية الإيحائية الرمزية. و اعتماد مثل هذه المواقف أو بالأحرى المناظر التي لا تعتمد على منطقية الأحداث كثير في المسرحيات الرمزية لاسيما مسرحيات "موريس ميترلينك". و هي –أي هذه المناظر– تعتبر جزءً لا يتجزأ من البناء الدرامي لا يمكن قطعاً إسقاطه. و في نهاية المسرحيتين يركز الكاتبان على غموض الكون و غموض الإنسانية و عجز الإنسان عن فهم الوجود و إدراك سرّ الحياة الإنسانية و ما يصادفها من حوادث. و إذا عدنا إلى تطوّر الأحداث فإننا نجده يصدر في هذين المسرحيتين –أساساً– من البناء الداخلي للمسرحية الذي يرتكز بدوره على اللّغة. فللكلمة هنا الدور الأول بحيث تصبح هي المعنى و المبنى، فهي مرادف للفعل نفسه و ليست شرحاً أو تحليلاً. كما أنّها الأداة الوحيدة التي تنقلنا من موقف إلى آخر. فالأحداث تربطها علاقات غير منطقية و غير محددة و هي تعتمد في ترابطها على الإيحاء. فقد يكون المفتاح الذي يقودنا إلى فهم هذا البناء المسرحي في عبارة أو لفظة، حيث يستدعي الاستعمال الدقيق للعبارة و اللفظة في المسرح الرمزي معانٍ أخرى لهذه اللفظة أو العبارة بعيداً عن المعنى المحدود المنطقي للكلمة[3]. و يمكن أن نمثــل لهذه اللّغة الرمزية المستخدمة في مسرحية (شهرزاد) بهذا الحوار

1– تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق حكيم، ص 236.

2– ينظر: توفيق الحكيم، شهرزاد، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت (لبنان)، 1973، ص(11–13).

3– ينظر: تسعديت آيت حمودي، المرجع السابق، ص (236– 245).

الدائر بين "شهرزاد" و "العبد":

شهرزاد: إذا عاد شهريار فلن أراك إلا في الظلام و الناس نيام...

العبد: الظلام ..!

شهرزاد: نعم، إن أردت الحياة يا حبيبي فاسع في الظلام كالثعبان. احذر أن يدركك الصباح فتقتل... !

العبد: إذا رآني الملك؟

شهرزاد: بل أنا... حبي لك لا يحيا إلا في الظلام.

العبد: فهمت. بئس غرامك أيتها المرأة! الجهر، العلانية تقتل فيك الشهوة، كما يقتل ضوء الشمس بعض الجراثيم!

شهرزاد: (تدفعه إذ يهزها حانقا) لا تهزني هكذا!

العبد: إني أحس قرب أجلي و أنك قاتلي.

شهرزاد: من أين تأتيك هذه الأوهام ؟

العبد: ألست أنت التي ما قصت على زوجها قصة عبد دهم في خدر امرأة إلا و قدّرت للعبد أن يقتل، كما يقتل ثعبان وجد في حنايا مسجد؟!

شهرزاد: نعم قدّرت ذلك لكن هل استطاع رجل حتى الآن أن يقتل عبداً ؟

العبد: كيف ذلك ؟

شهرزاد: أتعرف كيف يقتل العبد؟

العبد: كيف؟

شهرزاد: بعتقه.

العبد (يضحك)؟

شهرزاد: أتضحك؟

العبد: ما أشدّ دهاءك!

شهرزاد: إني لا أمكر، و لا أسخر.

العبد: كيف إذا تقصدين هذا حقيقية!

شهرزاد: نعم. لكن الرجل طفل. لا يعرف كيف يقتل عبداً. أتدري كيف يقتل الكهان في الهند الثعابين؟... بتركها تسعى في رحاب المعابد.

العبد: لم إذن لم تعلمي الملك ذلك؟

شهرزاد: ما أحسبه الآن بحاجة إلى تعلمه[1].

---

[1]- توفيق الحكيم، شهرزاد، ص (114-117).

و يظهر من خلال هذه المسرحيات أن توفيق الحكيم لم يتأثر بالمسرح الرمزي فقط بل بالمسرح الواقعي كذلك. و هو ما يؤكِّد مرّةً أخرى أن الأدباء العرب لم يتمثلوا المذاهب الأدبية تمثلاً تاماً بل اختاروا منها ما يناسبهم .كما أنهم في أحيان كثيرة تأثروا بأكثر من مذهب أدبي طبعاً في نماذجه المحققة.

لقد أسهم "توفيق الحكيم" من خلال مسرحه الفكري في تطوير الفن المسرحي و إثراء الأدب العربي الذي كان هدفه منذ البداية، إذ يقول: "و لولا دواعي النهضة التي تقضي بأن تكون كل أنواع الفن، في المسرح و غيره ممثلة لدينا... و أن نفتح جميع الأبواب أمام كل السبل و الطرق و الأساليب. حتى يستطيع كل جيل أن يتحرك و يسير، لا يعوقه باب مغلق عن اختيار النوع الذي يؤهله له استعداده ، لولا هذا الاعتبار الهام لما رأيت ضرورة لفتح هذا الباب... فإن ما ينبغي أن نخشاه هو أن يجمد فننا في قالب واحد ، في الوقت الذي يتحرك فيه الفن العالمي في مختلف الاتجاهات..."[1]. و قد حققت كتاباته فضلاً عن الشهرة العربية، شهرة عالمية بحيث تُرجمت مختلف مسرحياته إلى لغات مختلفة ممّا وسع دائرة متلقية. فمسرحية (بجماليون) مثلاً ترجمت إلى اللّغة الفرنسية و نشرت عام 1950م، و مسرحية (شهرزاد) ترجمت و نشرت عام 1936م في باريس بمقدمة "لجورج ليكونت"، كما ترجمت إلى اللّغة الإنجليزية و نشرت مختارات منها في دار النشر (بيلوت) بلندن ثم في دار النشر (كراون) بنيويورك عام 1945م. أما مسرحية (يا طالع الشجرة) فقد ترجمت و نشرت باللّغة الإنجليزية في لندن عام 1966م[2].

و هكذا، كان للرمزية أثرها في مختلف الآداب، و إن اختلفت درجت وعمق هذا التأثير من أدب إلى آخر، و من نوع أدبي إلى آخر، مقدمة نماذج أدبية راقية و ذات شهرة عالمية.

و بالإضافة إلى المذاهب الأدبية السابقة (المذهب الكلاسيكي، المذهب الرومانسي، المذهب الواقعي، المذهب البرناسي، و المذهب الرمزي) ظهرت "السريالية Surrealism" أو "مذهب ما فوق الواقع أو ما وراء الواقع أو المذهب الذي يستند إلى اللاوعي"[3]. و قد تباينت الآراء حوله حتى أن عدداً من الباحثين لا يعتبره مذهباً أدبياً، من بينهم "محمد مندور" الذي يقول: "و من البين أن مثل هذا المذهب ليس من السهل أن ندرجه بين عداد المذاهب الأدبية و الفنية، لأنه في الواقع لم يضع أصولا و قواعد أدبية أو فنية. و إنما همه هو اطلاق المكبوتات النفسية و محاولة تسجيلها في الأدب و الفن، دون تقيد بأصل أو قاعدة"[4]. و ربما ما دفع بالبعض الآخر إلى عدم اعتبار "السريالية" مذهباً أدبياً هو ضعف تأثيرها في الأدب، و ربما بالنظر إلى ماهيتها،

[1]– توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، ص 19، 20 (المقدمة).

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص (4– 6) (المقدمة).

[3]– فايز ترحيني، الدراما و مذاهب الأدب، ص 221.

[4]– محمد مندور، الأدب و مذاهبه، ص 148.

فالسريالية كما عرّفها "أندريه بريتون A. Breton": "حركة ذاتية نفسية صافية يُقصد بها التعبير إما شفاهة و إما كتابة، أو بأية طريقة أخرى، عن العمل الواقعي للفكرة. يمليها الفكر في غياب كل مراقبة يمارسها العقل، بعيداً عن كل انشغال جمالي أو أخلاقي"[1]. فالسريالية ثورة ضد كل الأعراف و التقاليد الفنية و الجمالية، كما أنها لا تبالي بالأخلاق، و تهتم بالعالم الباطني للإنسان، فهي "التجسيد الفنّي و الأدبيّ لمنهج فريد في التحليل النفسي القائم على العالم الباطنيّ اللاشعوري. و هذا ما يعتبره السّرياليون الواقع النفسيّ الحقيقيّ. و قد تجلّت في الأدب والمسرح و الفنون التشكيليّة و السّينما. كانت هذه المدرسة تحاول دوماً الغوص في الأعماق النفسيّة و الاغتراف منها و مشابكتها مع معطيات الواقع الواعي. مجافيةً معطيات المنطق و العلم الموضوعي و رقابة الفكر، و غير مكترثة بالواقع الاجتماعي و ما يفرضه من المواصفات الأخلاقية و النظم و ما يسوده من العقائد و الفلسفات"[2]. ظهرت السريالية في السنوات العشر الأولى من القرن العشرين في الصور الميتافيزيقية الإيطالية عند "كارا Carra". و امتدت من جديد بعد نهاية الحرب العالمية الأولى نتيجة الدمار الذي ساد أوروبا، و استمرار الأزمتين الاقتصادية و السياسية. و كذا التأثر بنظريات "هيجل" و "فريد" في علم النفس و التحليل النفسي. تكونت أول جماعة سريالية من الفنانين: "أرب H.Arp"، "أرنست Ernest"، "كلي Klee"، "مان راي Man Ray"، "ماسون Masson"، "ميرو Miro"، ثم تبعهم "بيكاسو Picasso". و بين عامي (1927– 1930م) انظم إليهم عدد من الأدباء و الفنانين التشكيليين مثل: "تانجوي Tanguy"، و "دالي Dali". ثم دخلت السريالية مرحلتها الثانية في عام 1929م على يدي "بريتون". ففي هذه المرحلة صدرت مجلتان للفن السريالي، الأولى بعنوان (الثورة السريالية)، و الثانية بعنوان (السريالية في خدمة الثورة) التي ظلت تصدر حتى عام 1933م[3].

لقد رسّخت السريالية "قضية تحطيم القيود و السّدود و الحدود و تحدّت الممنوعات، و بحثت باستمرار عن التجدّد و التغيّر في تيار الصيرورة، حيث أرادت أن يبقى العالم دوماً مثل "طاولة نظيفة يمكن أن يولد عليها كل شيء""[4]. و بالنسبة لتأثيرها في الأدب – و هو ما يهمنا في هذا المقام– فقد كان ضعيفاً جداً، ظهر في الشعر كما في النثر، و كان في الأدب أضعف منه في الفنون التشكيلية، ذلك أن السريالية لم تستطع أن تقيم القاعدة الأدبية السريالية المتميّزة حقاً كما في السريالية التشكيلية. ففي الشعر، حاولت السريالية كسر الحدود بين الشعر و النثر، و برز من الشعراء السرياليين: "أراجون L. Aragon"، " ألووارد P. Eluard"،

---

[1]– فيليب فان تيغم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص 317.

[2]– عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 170.

[3]– ينظر: كمال الدين عيد، أعلام و مصطلحات المسرح الأوروبي، ص 380.

[4]– عبد الرزاق الأصفر، المرجع السابق، ص 183.

"بيريت B. Péret"، و "أندريه بريتون". و أما في مجال الدراما فقد ظهر من الدراميين السرياليين: "أراجون"، "آرتو A. Artaud"، و "فيتراك R. Vitrac". و مع قلة الدراما السريالية، إلا أنها لم تمثّل على خشبة المسرح، و الذي مُثِل منها أصابه الفشل[1]. و قد قصدوا من هذا المسرح التعبير عن الفردية و الفوضى المشبعة بالحرية و إثارة الدهشة. تبرز من خلاله الأحلام و الغرائز و العنف و المكاشفة الجنسية و التعبير عن المكبوتات. و في الرّواية، برز من الرّوائيين السرياليين الكاتب الايرلندي "جيمس جويس"، و أبرز أعماله الرّوائية السريالية رواية (يوليسيس). و المبدعة الفرنسية "نتالي ساروت" في روايتيها (تروبيزم) و (صورة رجل مجهول). و عموماً، فقد اتسم الأدب السريالي بجملة من الخصائص، لعل أهمها: التأليف بين عالمي الواقع و الحلم و العبور من أحدهما إلى الآخر، و الدخول في عالم الغرابة و الإدهاش، و الاغتراف من الهذيانات بمختلف أنواعها لأنّها تُرشد إلى أعماق الذات. و السريالية ديوان الأخيلة و الصور الغريبة و المتناقضة، و الغامضة. و السبب في هذه الغرابة أن الصور خلقٌ ذهني خالص و أكثر ما تولدها "الكتابة الآلية" و " تجربة الجثة الشهية"[*]. من أمثلة ذلك: "المسدس الأشيب"، و "اليأس عقد من الجوهر ليس له قفل". و قد أهملت الاهتمام باللّغة و الخضوع لقواعدها[2]. و على كل حال، لم تستطع السريالية الاستمرار طويلاً، و لا اكتساب أنصار كُثر في فرنسا أو خارجها.كما أن تأثيرها في الأدب كان ضعيفاً، و قد تردد بعض الباحثين حتى في اعتبارها مذهباً أدبياً مثل باقي المذاهب الأدبية التي سبقتها.

---

[1]- ينظر: كمال الدين عيد، أعلام و مصطلحات المسرح الأوروبي، ص 381.

[*]- يقصد بالكتابة الآلية عفوية الفكر. فالكتابة الآلية هذيانات كما في حالات الأحلام و الجنون يجري فيها تدفق تيار اللاوعي و تتخللها صحوات. فالذي يمرّ بهذه التجربة يكتب كل ما يخطر بباله دون تنقيح أو تجميل أو زيادة أو نقصان. كما أنه لا يراعي فيما يكتب الشكل الفنّي أو القيمة الأخلاقية. أما لعبة الجثة الشهية، فيقصدون بها تناول مجموعة من السرياليين ورقة يُدوِن عليها كل واحد من هذه الجماعة كلمة أو عبارة دون تفكير، و دون أن يكون هناك رابط بين هذه العبارات و الكلمات. فيحصلون في النهاية على نص عجيب، و قد يعمدون إلى كتابة قصيدة مشتركة بهذه الطريقة الآنية لا وزن لها و لا قوافي و لا موضوع. ينظر: عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 173، 174.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص (179-182).

الخـــــــــاتمة

لقد تمخضت عن هذه الدراسة جملة من النتائج نفصّلها على النّحو الآتي:

التطوّر الأدبي ظاهرة تمسّ كل الآداب بلا أدنى استثناء. و بإمكان أي أدب أن يتطوّر دون أن تظهر فيه أنواع أدبية جديدة، كما قد يكون أبرز ملامح تطوره هو ظهور أنواع أدبية جديدة فيه. و يمسّ التطوّر الأدبي الشكل و المضمون، و لا يتم التطوّر بشكل مطلق بل تُؤخَذ فقط الأشياء الجديدة النافعة. و للتطوّر الأدبي عوامل كثيرة من أهمها: التأثيرات الفنية بين الأدباء، النظم الاجتماعية والسياسية و الاقتصادية، شخصية المبدع، و عالمية الأدب و المذاهب الأدبية...إلخ. و بالنسبة لتأثير عالمية الأدب في عملية التطوّر الأدبي يمكننا القول بأنه:

– يعظم تأثير عالمية الأدب كلما أحسّ أهل هذا الأدب أو ذاك بالحاجة إلى تطوير أدبهم و هو ما يفسِّر ضعف تأثير عالمية الأدب في العصور القديمة مثل الأدب العربي الذي لم يأخذ من غيره لإحساس أهله بعظمة هذا الأدب.

– أسهمت عالمية الأدب في تطوير الأدب العربي لاسيما عالمية الأدب الفارسي وذلك من خلال (كليلة و دمنة) لــ"عبد الله بن المقفع" و (ألف ليلة وليلة) بحيث أعتبر كتاب "ابن المقفع" بداية النثر الفني العربي. و من نتائج التأثير الفارسي في الأدب العربي أيضاً، اتساع المعاني و ظهور المربع...إلخ. و ربما لو لم يتأثر الأدب العربي بأدب فارسي تاريخي لكان التأثير أعظم.

– كان تأثير عالمية الأدب اليوناني في أدبنا العربي ضعيفاً جداً تمثل في نتفٍ من أدب الحكمة جاءت على شكل تضمين في قصائد بعض الشعراء العرب. و لا وجود لأيّ تأثير لشاعر اليونان الأول "هوميروس" وذلك لغياب ترجمة لنصوصه. كما أن العرب لم يلتفتوا إلى الأدب اليوناني لطابعه الوثني و لاحتوائه على الأسطورة كذلك.

– أما عالمية الأدب التركي، فلم تحدِث أيّ تأثير يُذكر في الأدب العربي القديم بل على العكس تماماً كان هذا الأدب بالنسبة للأدب العربي و الفارسي بمثابة الأدب اللاتيني للأدب اليوناني. فقد تأثر الأتراك كثيراً بالأدب الفارسي شعره و نثره.

– شكلت الآداب الثلاثة (الأدب العربي/ الأدب التركي/ الأدب الفارسي) ما يسمى بالأدب الإسلامي بحيث بعد الفتح الإسلامي ذاب الفرس و الترك في العرب و قدموا خدمات جليلة لهم. و ظهر أصحاب اللسانين الذين يكتبون باللّغتين العربية و الفارسية و أصحاب الثلاثة ألسن الذين يتقنون اللّغة العربية إلى جانب اللّغتين الفارسية و التركية.

– بالنسبة لعالمية الأدب العربي، كان لها دور فعّال في تطوير بعض الآداب و في مقدمتها الأدب الفارسي و الأدب العبري و الأدب الأوروبي.فبالنسبة للأدب الفارسي فقد أخذ عن الأدب العربي القصيدة و بعض الأوزان العربية و كيّفها، كما أخذ الأغراض الشعرية. و شكلت ترجمة كتاب (كليلة و دمنة) باكورة النثر الفارسي.

– أما الأدب العبري فهو مدين في تشكله وتطوّره لعالمية الأدب العربي ممثلاً في الشعر الأندلسي حيث لم يؤثّر الأدب العربي في الأدب العبري إلا في بلاد الأندلس وكان تأثيره شاملاً. من ملامحه ظهور القصيدة العبرية الدنيوية منظومة على شاكلة القصيدة العربية التقليدية بعد أن كان الأدب العبري مقصوراً على ما يعرف بالبويطيم.كما أخذوا عنها الأغراض الشعرية. و تجاوز التأثير العربي في هذا الأدب إلى الموشح بحيث ظهر نوع أدبي جديد في الأدب العبري هو الموشحات، إذ نظم اليهود موشحات على شاكلة الموشحات العربية و في أغراضها.كما ضمّن بعض الشعراء اليهود بعض الأبيات الشعرية العربية و أحياناً قصائد عربية بكاملها في موشحاته.

– و بالنسبة للأدب الأوروبي و رغم رفض بعض الدارسين الغربيين لتأثير عالمية الأدب العربي فيه إلا أن هذا التأثير حقيقة واقعة لا ينكرها إلا جاحد. فقد أثرت عالمية الأدب العربي ممثلة في عالمية (ألف ليلة و ليلة) في ظهور القصة في الأدب الأوروبي بحث شكّلت نواة القصة الحديثة. كما أثرت الموشحات الأندلسية في الشعر البروفنسالي، و عدم اعتراف الأوروبيين بهذا الأثر يعود إلى عمقه حيث اعتبر الشعر البروفنسالي المتأثِّر بشعر التروبادور أول ما كُتِب باللّغات المنشقة عن اللّغة اللاتينية و من ثم ظهور أول أدب من الآداب الأوروبية التي سيتوالى ظهورها تدريجياً. والذين أنكروا التأثير العربي أقروا بفضل عالمية الأدبين اليوناني و اللاتيني على الآداب الأوروبية. و حقيقة كان لعالمية هذين الأدبين دور كبير في تطوير هذه الآداب وظهور أنواع أدبية فيها كان أهمها المسرحية.

– أما بالنسبة للعصر الحديث فقد تطوّر الأدب بشكل أكبر من درجة تطوّره في العصور القديمة بحيث ظهرت فيه عديد الأنواع الأدبية لم تكن معروفة من قبل مثل: المقال، القصة القصيرة، الرّواية، الشعر الحرّ، و قصيدة النثر. و تبيّن من هذا البحث أن هذه الأنواع ظهرت أولاً في الأدب الفرنسي ممّا جعل هذا الأدب عالمياً بامتياز. فقد استطاع الأدباء الفرنسيون استثمار ما أخذوه من الآداب الأخرى (الأدب اليوناني/ الأدب اللاتيني/ الأدب الإيطالي/ و الأدب الإسباني). و من ثم يكون ظهور هذه الأنواع الأدبية في الآداب الأخرى في الغالب بفعل عالمية الأدب.

– إن المقال نوع نثري فرنسي النشأة، و هو لم يظهر بصورة مكتملة، بل مرّ بعدّة مراحل حتى استوفى مختلف العناصر المكوّنة له. و بفعل عالمية الأدب الفرنسي انتقل هذا النّوع الأدبي في المرحلة الأولى إلى الأدب الإنجليزي ثم استقبلته بعدها باقي الآداب، بما فيها أدبنا العربي وكانت الرّيادة للأدبين المصري و اللبناني، و بتأثيرٍ منهما ظهر المقال في باقي الآداب العربية تأسياً بهما و برع فيها أعلام كثيرون مثل "محمد البشير الإبراهيمي" في الجزائر.

– أما القصة فهي نوع أدبي جديد سواء في الأدب الغربي أم في الأدب العربي. و قد ظهر في الآداب الأوروبية أولاً، ثم في باقي الآداب. و فيه نوعان أدبيان، هما: القصة القصيرة التي ظهرت أولاً في الأدب الفرنسي و إن كان قد سُبق من قبل بمحاولات إيطالية شكّلت ما يسمى بالإرهاصات الأولى. وقد ظهرت في مختلف الآداب الأوروبية أولاً ثم الآداب الأخرى بفعل عالمية الأدب الفرنسي. أما في أدبنا العربي، فقد ظهرت القصة القصيرة بتأثير عالمية الأدب الفرنسي، و إن كان الأدب العربي قد عرف نوعاً أدبياً آخر قريب من هذا النّوع الأدبي الغربي هو المقامة. لكن لا يمكن بأي حال من الأحوال اعتبار القصة القصيرة العربية امتداداً لها. و قد تطوّرت القصة العربية القصيرة و رافقها في مسيرتها التطوّرية تأثير لعالمية الأدبين: الرّوسي و الفرنسي.

– أما النّوع الثاني من القصة و هو الرّواية، فالأرجح أنّها ظهرت في القرن السابع عشر حيث جاءت كرد فعل على الملحمة في أوروبا و قد رد معظم الدارسين نشأتها إلى أسباب تاريخية، و كالعادة كان الأدب الفرنسي هو أوّل الآداب المبدعة لنصوص هذا النّوع الأدبي الحديث، و بتأثير من عالمية هذا الأدب انتقلت الرّواية إلى باقي الآداب الأوروبية فالآداب الغربية الأخرى و الشرقية. بما في ذلك الأدب العربي. بحيث ظهرت عدّة ترجمات لأعمال روائية فرنسية و كذا اقتباسات، و بعدها ظهرت أوّل رواية عربية فنية هي رواية (زينب أخلاق و مناظر ريفية) لــ"محمد حسين هيكل". و قد أثبتت الدراسات المقارنة أنّه كتب روايته بتأثير من رواية "جان جاك روسو" المعنونة بـ(جولي أو هلويز الجديدة). و بعد ظهور أول رواية في الأدب المصري و الأدب العربي، ظهرت عدّة محاولات في باقي البلدان العربية لتثبيت هذا النّوع الأدبي في أدبها.و برزت أسماء لامعة أسهمت في تطويره. و ظهرت رّوايات عربية على قدرٍ كبيرٍ من الجودة و الإتقان متأثرةً بمختلف المذاهب الأدبية و في مقدمتها الرومانسية و الواقعية.كما ظهرت روايات لمؤلفين عرب باللّغة الفرنسية حققت بعضها نجاحاً عربياً و أخرى حققت نجاحاً عالمية يمكننا التمثيل لهذا بروايات الجزائري "يسمينة خضرة".

– و بالنسبة للمسرحية، أجمع جلّ الدارسين على أن المسرحية كنوع أدبي أول ما ظهر، ظهر في الأدب اليوناني ممثلاً في نوعين أدبيين فرعيين هما: المأساة و الملهاة. و قد نشأ نشأة دينية احتفالية، و بتأثير من عالمية هذا الأدب ظهرت المسرحية في الأدب اللاتيني، ثم في الآداب الأوروبية بتأثير من عالمية الأدبين اليوناني و اللاتيني. هذا بالإضافة إلى تأثير عالمية الأدب الروماني في الأدب الإنجليزي ممثلة بشكل خاص في مسرح "سينكا". و في الأدب العربي، كان أول من أدخل المسرحية إليه هو اللبناني "مارون النقاش". و عموماً، فالمسرحية كنوع أدبي دخلت إلى الأدب العربي عن طريق الترجمة، و بتأثير من عالمية الأدب الفرنسي تحديداً. و استمرت عمليات (الترجمة – الاقتباس– التعريب–التمصير)، و رافقتها عملية

التأليف و برع عدد كبير من المبدعين العرب في كتابة المسرحية فظهرت المسرحية النثرية و المسرحية الشعرية. و الملاحظ أن عالمية الأدب قد رافقت مراحل تطوّر المسرحية العربية لاسيما عالمية الآداب: الفرنسي، الإنجليزي، و الإيطالي الحديث.

– أما "قصيدة النثر" فهي نوع أدبي فرنسي، و قد ظهر بفعل الاعتماد المكثّف على الترجمات، و التمرّد على العروض و القوافي. و ظهر هذا النّوع الشعري الحديث في مختلف الآداب الغربية بتأثير عالمية الأدب الفرنسي، كما ظهر في الأدب العربي. و في الواقع، لقد ظهر نوعان من قصيدة النثر: الأولى متأثرة بقصيدة النثر الفرنسية لكنها تختلف عنها، والثانية تماثلها في كل شيء فكانت قصيدة نثر فرنسية بلغة عربية. و رغم المعارضة الشديدة التي لقيها هذا النّوع الشعري الجديد إلا أنه استطاع أن يفرض وجوده على المستويين الإبداعي و التلقي، و أن يقدم نماذج شعرية أقل ما يقال عنها أنها جيّدة. هكذا، أسهمت عالمية الآداب: الفرنسي، الإنجليزي، و الأمريكي في تطوير الشعر العربي و إثرائه بنوعين شعريين جديدين هما: "الشعر الحرّ" و"قصيدة النثر"، مع الاحتفاظ بالفرق دائماً بين الشعر الحرّ في هذه الآداب و الأدب العربي، و أيضاً بين "قصيدة النثر" العربية و "قصيدة النثر الغربية". و يمكن أن نضيف إلى هذه الآداب الثلاثة الأدب الإسباني و إن كان احتكاك الأدب العربي بالآداب الأوروبية يتم في الغالب بتوسيط الأدبين الإنجليزي أو الفرنسي.

و بالنسبة لنتائج الباب الثاني فهي على النحو الآتي:

– ظهرت المذاهب الأدبية في العصر الحديث في الآداب الأوروبية و إن كان أدبنا العربي قد عرف بعض المذاهب كالمذهب البديعي مثلاً. كما عرف هذا الأدب بعض ملامح الواقعية، الرومانسية، البرناسية و حتى الرمزية لكنّها لم تستند إلى خلفية فلسفية.

– كل المذاهب الأدبية ظهرت أولاً في الأدب الفرنسي ثم في الآداب: الإنجليزي، الألماني، الإيطالي، الإسباني، و الرّوسي ثم في الآداب الأوروبية الأخرى والغربية و في شكل تيارات أدبية في الأدب العربي.

– تأثير المذاهب الأدبية كان مقصوراً على العصر الحديث وكان قوياً في الآداب الغربية و العربية و أقوى في الآداب الأوروبية. و إذا شئنا التفصيل أكثر أمكننا القول:

– المذهب الكلاسيكي هو أول مذهب أدبي ظهر أولاً في الأدب الفرنسي، قوامه محاكاة الآداب القديمة. و قد ظهرت كلاسيكيات في مختلف الآداب الغربية و في فترات مختلفة كما أنها تختلف في نوع الأدب المحاكى فيها.

– كانت المسرحية تحت تأثير هذا المذهب أكثر الأجناس الأدبية تطوّراً، بحيث انفصل فن التمثيل القائم على الحوار عن الغناء و أصبحت الأوبيريت منفصلة عن الأدب.ظهر في ظل سيادة المذهب الكلاسيكي نوعان أدبيان جديدان في المسرحية هما: الماريفودية و المأساة

الدامعة لكن لم يستطيعا الاستمرار، في حين تراجع الشعر الغنائي و فشلت محاولة إدخال الملحمة إلى الآداب الحديثة، فكانت الرّواية هي التعويض الفعلي للملحمة في الآداب الحديثة المعبِّرة عن عقلية مجتمع أكثر تطوّراً و تعقيداً.

– كان تأثير المذهب الكلاسيكي في الأدب العربي محدوداً لأسباب موضوعية أهمها غياب المسرح نصاً و بناءً في الوطن العربي في العصور القديمة، و من ثم لم تكن هناك حاجة إلى ترجمة المسرحيات الكلاسيكيات التي هي أكثر الأنواع الأدبية تطوّراً في ظل سيادة هذا المذهب.

– ظهر تأثير المذهب الكلاسيكي في الأدب العربي في المسرحية و المسرحية الشعرية و القصة على لسان الحيوان. بالنسبة للمسرحية ظهرت في هذا الأدب عدّت ترجمات لمسرحيات كلاسيكية فرنسية إلى اللّغة العربية الفصحى و حتى العامية. و هذه المسرحيات الفرنسية المترجمة مثّلت في الأدب العربي مرحلة ما قبل التأليف المسرحي. أما المسرحيات الشعرية فهي لم تظهر في الأدب العربي متأثّرة بالمذهب الكلاسيكي بل ظهرت مسرحيات متأثرة بأكثر من مذهب مثلما تمثّل هذا في مسرحيات "أحمد شوقي" الذي يعتبر رائد المسرح الشعري في أدبنا العربي.كما ظهر تأثير هذا المذهب أيضاً في الفابولات التي كان أول من أدخلها إلى أدبنا العربي "أحمد شوقي" كذلك. و قد أخذ هذا التأثير ثلاثة مظاهر هي: التعريب و التمصير، الاقتباس، و أخيراً الترجمة الحرفية.

– و يعتبر المذهب الرومانسي المذهب الثاني بعد المذهب الكلاسيكي، و قد ظهر كردّ فعل على سلبياته و هو خلافاً له، اهتم أكثر بالشعر الغنائي. و قد تطوّر هذا الشعر تطوّراً كبيراً على كافة المستويات، بدءً باللّغة الشعرية، و مروراً بالموضوعات و المعاني، و انتهاءً بالقوالب الفنّية و الأوزان. هذا فضلاً عن غزارة الإنتاج الشعري وجودته. و ظهر فيه شعراء عالميون استطاعوا تخليد هذا المذهب و تعميق تأثيره في كل الآداب بما في ذلك الأدب العربي. و خلافاً للمذهب الذي سبقه كذلك، مسّ تأثير هذا المذهب كلّ الأجناس الأدبية دون استثناء، فبالنسبة للرّواية حدث فيها تطوّر كبير بحيث ظهرت فيها أنواع أدبية جديدة بعضها مستلهم من ما سبقوهم، و البعض الآخر حديث مثل الرّواية التاريخية التي تبقى أبرز الأنواع الرّوائية الرومانسية التي تظهر فيها أصالة الرومانسيين بشكل جلي، كما أنهم قدّموا فيها نماذج على قدر كبير من الجودة و الإتقان وصلت حدّ العالمية. كما ظهر تأثير المذهب في السِّيرة الذاتية التي أعيد إحياءها، و أصبحت نوعاً أدبياً مستقلاً و ليس مبثوثاً، وكَثُر التأليف فيها، كما كَثُر التأليف في الرّواية و بصورة أكبر في الشعر.

– و ظهر تأثير المذهب الرومانسي في المسرحية أيضاً، غير أنه كان ضعيفاً مقارنة بالأثر الذي أحدثه المذهب الكلاسيكي فيها. لكن هذا لا يعني أنه كان تأثيراً سلبياً في مجمله. فمع أن

المسرحية لم تكن من أولويات المذهب الرومانسي، إلا أنه أحدث تطوّراً معتبراً فيها، و ذلك بتوجيهه الحوار المسرحي نحو النثر في مرحلة أولى، ثم بإغنائها بنوع أدبي جديد هو "الدراما الرومانسية". و الأكيد أن هذا المذهب الجديد قد مارس تأثيراً واسعاً بشكل غير مباشر عن طريق تأثير المسرح الشكسبيري (عطيل، ماكبث،كليوباترا...إلخ) في مختلف الآداب بما فيها أدبنا العربي.

– امتد تأثير المذهب الرومانسي إلى الأدب العربي وكان تأثيره أكبر من تأثير المذهب الكلاسيكي. كما كان تأثيره فعّالاً، شاملاً، و إيجابياً في الأغلب. ظهر أولاً في النقد ممثلاً في كتاب (الغربال) لـ"ميخائيل نعيمة"، وكتاب (الديوان) لـ"عباس محمود العقاد". ثم ظهر في الأدب، و قد مثلت التيار الرومانسي ثلاث جماعات أدبية هي جماعة الديوان، جماعة أدباء المهجر، و جماعة أبولو. هذه الجماعات التي تأثرت بالشعر الرومانسي الإنجليزي، و الفرنسي و الألماني. و ظهر التأثير الرومانسي في الصورة الشعرية التي تعتبر المنجز الفنّي الأعظم لهذا المذهب، اللّغة الشعرية، الموسيقى الشعرية، و الرؤية الشعرية. و بالإضافة إلى هذه النقاط الأربعة التي تطوّر فيها شعرنا العربي في ظلّ تأثير المذهب الرومانسي، فقد ظهرت في ظله كذلك محاولات جادة لتطوير البناء الفنّي للقصيدة العربية، بدأت بتنويع القوافي و الأوزان في القصيدة الواحدة، ووصلت إلى محاولة إدخال أشكال جديدة مثل الشعر المقطعي مع جماعة "الديوان" خاصة عند "عباس محمود العقاد"، الشعر المرسل مع "عبد الرحمن شكري"، و الشعر المنثور مع "جبران" و الشعر الحرّ مع جماعة أبولو. فكلها كانت محاولات جادة و تمهيدية في انتظار حدوث تطوّر أعمق في القصيدة العربية بظهور قصيدة التفعيلة و قصيدة النثر.

– بالنسبة لتأثير الرومانسية في النثر العربي، فقد ظهر في القصة بنوعيها: الرّواية، و القصة القصيرة، كما ظهر في السِّيرة الذاتية. فقد شكلت الرومانسية المهاد الإبداعي للرّواية العربية، بحيث كانت الرّواية الرومانسية العربية رواية "تأسيس" أو "تجريب فني". كما ظهرت عدّة أنواع روائية رومانسية على غرار الأنواع الرّوائية الرومانسية الغربية. و قد جمع الرّوائيون العرب في الغالب بين مذهبين أدبيين هما المذهب الرومانسي و المذهب الواقعي. و بالنسبة للقصة القصيرة فقد ظهر فيها تأثير هذا المذهب كذلك حتى أن بدايتها في الأدب العربي كانت رومانسية. أما السِّيرة الذاتية فظهرت كذلك في أدبنا العربي بتأثير مزدوّج من التراث العربي و الأدب الغربي، و أصبحت نوعاً أدبياً مستقلاً، و كثُرت الكتابة فيها إلى جانب السِّيرة الغيرية.

– و قد خلف المذهب الرومانسي، المذهب الواقعي الذي شكلته ثلاثة اتجاهات هي: الواقعية النقدية، الواقعية الطبيعية، و الواقعية الاشتراكية. و قد فضلت الواقعية باتجاهيها النقدي و الطبيعي النثر بأنواعه الأدبية و في مقدمتها "الرّواية" و "المسرحية" على الشعر، في حين

امتد تأثير الاتجاه الثالث لهذا المذهب أي الواقعية الاشتراكية إلى الشعر أيضاً.و هذا الأمر راجع في الأساس إلى عدّة أسباب موضوعية في الغالب، يرجع بعضها إلى طبيعة المذهب الواقعي في حدّ ذاته بخصائصه المميزة. و يمكن تفصيل هذا التأثير في الآداب الغربية على النّحو الآتي:

تطورت الرّواية بتأثير المذهب الواقعي تطوّراً كبيراً باعتبارها النوع الأدبي المفضل و الأكثر تلاؤماً مع طبيعة هذا المذهب. و قد كَثُرت الكتابة في الرواية بشكل عام و في الرّواية الواقعية بشكل خاص و ظهر فيها أكبر الرّوائيين أمثال: "فلوبير"، "زولا" ...إلخ. و برز في القصة القصيرة "جي دي موباسان". أما المسرحية، فقد تطوّرت هي الأخرى بتأثير هذا المذهب و ظهر فيها نوع أدبي جديد هو المسرح الفكري، وبرز من الآداب في المسرحية: المسرح النرويجي، المسرح الرّوسي، و المسرح الفرنسي. أما الشعر فكان آخر الأجناس الأدبية و أقلّها تأثّراً بالمذهب الواقعي. و ما يفسر ضعف تأثير هذا المذهب في الشعر هو ظهور مذهب آخر متزامن معه هو المذهب البرناسي الذي وجّه عنايته كلّها للشعر، و لكن لم يترك فيه أثراً كبيراً.

أما في الأدب العربي، فقد استطاع المذهب الواقعي أن يحدث تأثيراً عميقاً في النقد و الأدب العربيين، و كان النثر العربي مثل النثر الغربي أكثر تأثّراً بهذا المذهب، فظهر تأثيره في الرّواية كما في القصة القصيرة، و في المسرحية. و كانت الرّواية أكثر الأنواع النثرية تطوّراً، وقد ظهرت فيها أنواع روائية واقعية على غرار تلك المتواجدة في الأدب الغربي. فظهرت مثلاً الرّواية الاشتراكية في الأدب الجزائري، الرّواية النقدية الواقعية عند "طه حسين" و الرّواية الانسيابية عند "نجيب محفوظ". و فضلاً عن التطوّر النوعي الذي حققته الرّواية الواقعية العربية، ظهر تطوّر آخر على المستوى الكمي، بحيث كثّر التأليف في مجال الرّواية، وظهر ما يعرف بالثلاثية كما تمثلت في كتابات "نجيب محفوظ"، و "أحلام مستغانمي" مثلاً. وقد بات مؤكداً أن الرّوائيين العرب قد تأثروا بالرّواية الواقعية الغربية بكل اتجاهاتها، باستثناء الاتجاه الاشتراكي الذي أثر فكراً و أدباً على الرّوائيين العرب. غير أن الملاحظ على روايات هذا الاتجاه أن النسيان قد طواها. وعموماً، فقد برز كُتّاب كُثُر مثّلوا التيار الواقعي العربي، حققوا شهرة عربية و عالمية. أما القصة القصيرة، فقد ظهر فيها تأثير رائد القصة القصيرة "جي دي موباسان" و تأثير "تشيكوف" الرّوسي.

و في المسرحية، اتجه الكتّاب العرب نحو الواقعية محدثين قفزة نوعية في الكتابة المسرحية. كما أنهم أدخلوا نوعاً جديداً فيها هو المسرحية الفكرية التي كان رائدها و أشهر كاتبيها "توفيق الحكيم"، الذي تأثر بالنماذج المسرحية المحققة للمذهب الواقعي أكثر من تأثره بجانبه النظري، فكان من الكُتّاب الذين تأثر بهم: "إبسن"، و "بيراندللو" ...إلخ.

أما الشعر العربي، فقد امتد تأثير المذهب الواقعي إليه، فاتجه هذا الشعر إلى اعتماد اللّغة اليومية، و معالجة الموضوعات السائدة في الحياة، و مساندة حركة التحرر.و الملاحظ أن أغلب الشعر الواقعي العربي قد نُظِم في إطار شعر التفعيلة، هذا النّوع من الشعر الذي لم ينشأ نتيجة تأثير الواقعية في هذا الشعر كما ادعى ذلك بعض الاشتراكيين العرب.

– و بعد المذهب الواقعي، ظهرت الرمزية التي بدأت كمدرسة شعرية ثم تجاوزت حدود الشعر إلى باقي الأنواع الأدبية ممثلاً في "المسرحية". كما تجاوزت حدود فرنسا و الأدب الفرنسي إلى الآداب و الفنون العالمية بعد أن أصبحت مذهباً أدبياً متكاملاً.فظهر في كل من: فرنسا، روسيا، إنجلترا، ألمانيا، إسبانيا، إيطاليا، و بولندا ...إلخ. و كان تأثّر هذه الآداب وأخرى بهذا المذهب متفاوتاً. و عموماً، كان هذا المذهب أهم مذهب في الشعر الغنائي بعد المذهب الرومانسي، و ظهر تحت تأثيره الشعر الحرّ في الآداب الأوروبية، و تطوّرت قصيدة النثر التي ظهرت إرهاصاتها الأولى في ظل هيمنة المذهب الرومانسي. فقد برزت كنوع أدبي مكتمل و متطوّر و برز أبرز أعلامها في ظل سيادة المذهب الرمزي و بتأثير منه. فبرز من الشعراء الرمزيين كل من: "شارل بودلير"، "آرتور رامبو"، و "ستيفان ملارميه"...إلخ، قدموا نماذج شعرية راقية وصلت حدّ العالمية المؤثّرة. أما المسرحية الرمزية، فكان أبرز كُتّابها "موريس ميترلينك" الذي كان لكتاباته المسرحية تأثير عالمي في مختلف الآداب.

أما في الأدب العربي، فقد ظهر تأثير المذهب الرمزي في شعره و نثره.فبالنسبة للشعر العربي، يأتي تأثير المذهب الرمزي فيه في المرتبة الثانية بعد تأثير المذهب الرومانسي، وكان تأثّر هذا الشعر بالنماذج الشعرية الرمزية لاسيما الشعر الفرنسي ممثلاً في شعر "شارل بودلير"، و "رامبو". و كان من أبرز ملامح الشعر الرمزي العربي: استخدام الرمز، الغموض، التوظيف المكثّف للأسطورة، و تراسل الحواس. و امتد تأثير المذهب الرمزي إلى النثر ممثلاً في المسرحية. وكالعادة كان تأثير المذهب الرمزي عن طريق نماذجه الفنية المحققة فظهر مثلاً تأثير مسرحيات "موريس ميترلينك"، و "إبسن" في مسرحيات توفيق الحكيم مثل: (شهرازاد)، و (يا طالع الشجرة)...إلخ. فأحدث هذا المؤلّف من خلال هذه المسرحيات و مسرحيات أخرى شهرة عربية و عالمية بعد أن تُرجِمت مسرحياته إلى عديد اللّغات و هو ما وسّع دائرة متلقيه.

و بالإضافة إلى المذاهب الأدبية الكبرى (الكلاسيكية/ الرومانسية/ الواقعية/ الرمزية)، ظهرت البرناسية، و السريالية، و إن كان أغلب الباحثين لا يعتبرهما مذهبين أدبيين، إلا أنهما قد أحدثا تأثيراً معتبراً في الأدب، لكنه تأثير لا يقارن بتأثير المذاهب الأدبية الكبرى. كما أنهما لم يستطيعا اكتساب أنصار لهما خارج حدود الآداب التي أسهمت في تشكلهما إلا نادراً. ولم تظهر تحت تأثيرهما أية أنواع أدبية جديدة.

قائمة المصادر و المراجع:

1— المراجع والمصادر:

أ- المراجع والمصادر العربية:

1- أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ط$_2$، شركة و مطبعة مصطفى الحلبي و أولاده، مصر، 1965، ج$_1$.

2- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، (د،ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون (الجزائر)، (د،ت).

3- إبراهيم السعافين، تحولات السرد دراسات في الرواية العربية، ط$_4$، دار الشروق، عمان (الأردن)، 1996.

4- إبراهيم عبد الرحمن، الأدب المقارن بين النّظرية و التطبيق، ط$_1$، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، (مصر)، (د ،ت).

5- إبراهيم ناجي، الديوان، (د،ط)، دار العودة، بيروت (لبنان)، 1980.

6- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، (د.ط)، دار الغرب الإسلامي، بيروت (لبنان)، 1966.

7- أبو الحسن سلام، مقدمة في نظرية المسرح الشعري، ط$_1$، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية (مصر)، 2006.

8- أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الإعداد و التأليف، ط$_4$، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية (مصر)، 2007.

9- أبو حيان التوحيدي، الهوامل و الشوامل، تح: أحمد أمين، و أحمد صقر، (د.ط)، الهيأة العامة لقصور الثقافة، القاهرة (مصر)، 1951.

10- أبو حيان التوحيدي، الإمتاع و المؤانسة، تح: أحمد أمين، و أحمد الزين، (د،ط)، دار مكتبة الحياة للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت (لبنان)، (د،ت)، ج$_2$.

11- أبو علي الحسن بن الرشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، و آدابه، و نقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ط$_5$، دار الجيل، بيروت (لبنان)، 1981، ج$_1$.

12- أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ط$_5$، دار الرائد للكتاب، (الجزائر)، 2007.

13- أبو القاسم الشابي، الأعمال الكاملة النثر، تح: إميل أ.كبا، ط$_1$، دار الجيل، بيروت (لبنان)، 1997، مج$_2$.

14- أبو القاسم الشابي، الديوان، (د،ط)، دار العودة، بيروت (لبنان)، 1972.

15- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ط$_{26}$، دار الآداب للنشر و التوزيع، بيروت لبنان، 2010.
16- أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، ط$_{1}$، دار المأمون للتراث، دمشق (سوريا)، 1987.
17- أحمد درويش، نظرية الأدب المقارن و تجلياتها في الأدب العربي، (د،ط)، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة (مصر)، 2002.
18- أحمد درويش، الإستشراق الفرنسي و الأدب العربي، ط$_{3}$، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة (مصر)، 2004.
19- أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، (د،ط)، دار نهضة مصر للطباعة و النّشر، القاهرة (مصر)، (د. ت).
20- أحمد زلط، قضايا و اتجاهات الأدب المقارن، (د،ط)، هبة النيل العربية للنشر و التوزيع ، (مصر)، (د،ت).
21- أحمد زلط، حسين علي محمد، الأدب العربي الحديث الرؤية والتشكيل، (د،ط)، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية (مصر)، (د،ت).
22- أحمد الزعبي، أسلوبيات القصيدة المعاصرة دراسة في حركة الشعر في حركة الشعر في الأردن و فلسطين (من 1950-2000)، ط$_{1}$، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان (الأردن)، 2007.
23- أحمد سيّد محمد، الرواية الانسيابية و تأثيرها عند الرّوائيين العرب (محمد ديب نجيب محفوظ)، (د،ط)، المؤسسة الوطنية للكتاب، (الجزائر)، 1989.
24- أحمد الشايب، أصول نقد الأدب، ط$_{10}$، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة (مصر)، 1994.
25- أحمد شوقي، الأعمال الكاملة المسرحيات، (د،ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (مصر)، 1984.
26- أحمد شوقي، الشوقيات، تح: علي عبد المنعم عبد الحميد، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، (مصر)/مكتبة لبنان ناشرون، بيروت (لبنان)، 2000، مج$_{2}$.
27- أحمد صقر، مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، ط$_{1}$، مركز الإسكندرية للكتاب، (مصر)، 2002.
28- أحمد عوين، الطبيعة الرومانسية في الشعر العربي، ط$_{1}$، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية (مصر)، 2001.
29- أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب في النشأة و التطور و الاتجاهات، (د،ط)، دار العودة، بيروت (لبنان)، (د،ت).

30- إحسان عباس، ملامح يونانية في الأدب العربي، ط$_2$، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت (لبنان)، 1993.
31- إحسان عباس، فن الشعر، ط$_1$، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان (الأردن)، 1996.
32- أدونيس (علي أحمد سعيد)، مقدمة الشعر العربي، ط$_3$، دار العودة، بيروت (لبنان)، 1979.
33- إسماعيل حاجم، الصراع الحضاري في الرّواية الفرانكفونية المغاربية، (د،ط)، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، (د،ت).
34- إسماعيل العربي، من روائع الأدب العالمي الاتجاهات الأدبية الحديثة في إفريقيا وأوروبا و آسيا، (د،ط)، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، (الجزائر)، (د،ت)، ج$_1$.
35- الأعشى، ديوان الأعشى، (د،ط)، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت (لبنان)، 1980.
36- الأعلم الشنتمري أبي الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى، شرح ديوان امرئ القيس، (د،ط)، الشركة الوكنية للنشر و التوزيع، (الجزائر)، 1974.
37- أنطونيوس بطرس، الأدب تعريفه أنواعه مذاهبه، (د،ط)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس (لبنان)، 2005.
38- أنيس فهمي إقلاديوس، أدباء فازوا بجائزة نوبل، ط$_1$، مركز الأهرام للترجمة و النشر، القاهرة (القاهرة)، 1999.
39- أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، ط$_7$، دار العلم للملايين، بيروت (لبنان)، 1982.
40- إيليا أبو ماضي، الديوان، تح: جورج شكور، ط$_1$، دار الفكر اللبناني للطباعة و النشر، بيروت (لبنان)، 2004.
41- إيليا الحاوي، الكلاسيكية في الشعر الغربي و العربي، ط$_2$، دار الثقافة، بيروت (لبنان)، 1983.
42- إيليا الحاوي، الرومنسية في الشعر الغربي و العربي، ط$_2$، دار الثقافة، بيروت (لبنان)، 1983.
43- إيليا الحاوي، البرناسية أو مذهب الفن للفن في الشعر الغربي و العربي، ط$_2$، دار الثقافة، بيروت (لبنان)، 1983.
44- إيمان ناصر، قصيدة النثر العربية التغاير و الاختلاف، ط$_1$، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت (لبنان)، 2007.
45- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط$_1$، المركز الثقافي العربي، بيروت (لبنان)، 1994.

46- بكري الشيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد علم البديع، ط7، دار العلم للملايين، بيروت (لبنان)، 2003.
47- بكري الشيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد البيان، ط8، دار العلم للملايين، بيروت (لبنان)، 2003.
48- تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق حكيم، ط1، دار الحداثة للطباعة و النشر، بيروت (لبنان)، 1986.
49- توفيق الحكيم، شهرزاد، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت (لبنان)، 1973.
50- توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، (د،ط)، مكتبة الآداب، (مصر)، (د،ت).
51- توفيق الحكيم، بجماليون، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت (لبنان)، 1974.
52- جبران خليل جبران، البدائع و الطرائف، (د،ط)، الدار النموذجية، بيروت (لبنان)، 2009.
53- جلال مظهر، حضارة الإسلام و أثرها في التّرقي العالمي، (د،ط)، دار مصر للطباعة، (مصر)، (د،ط).
54- جمال الدين بن جلال الدين ابن منظور، لسان العرب، ط4، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت (لبنان)، 2005.
55- حامد حفني داود، تاريخ الأدب الحديث تطوّره. معالمه الكبرى. مدارسه، (د،ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون (الجزائر)، 1983.
56- حسيب الحلوي، الأدب الفرنسي في عصره الذهبي، ط2، لا مطبعة، حلب (سوريا)، 1956، ج1.
57- حسين محمد فهيم، أدب الرحلات، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، يونيو 1989، ع138.
58- حسين مجيب المصري، صلات بين العرب و الفرس و الترك، ط1، الدار الثقافية للنشر، القاهرة (مصر)، 2001.
59- حسين مروه، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، (د،ط)، مكتبة المعارف، بيروت، (لبنان)، 1988.
60- حفناوي بعلي، أثر الأدب الأمريكي في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية، (د،ط)، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران (الجزائر)، 2004.
61- حلمي بدير، فن المسرح، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية (مصر)، 2003.
62- حلمي بدير، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية (مصر)، 2002.

63- حلمي مرزوق، الرومانتيكية و الواقعية في الأدب «الأصول الإيديولوجية»، دار النهضة العربية، بيروت (لبنان)، 1983.

64- حمدي الشيخ، جدلية الرومانسية و الواقعية في الشعر المصري المعاصر، المكتب الجامعي الحديث، (مصر)، 2005.

65- خليل حاوي، الديوان، (د،ط)، دار العودة، بيروت (لبنان)، 2001.

66- خليل شرف الدين، أبو فراس الحمداني فتوّة رومنسية، (د،ط)، دار و مكتبة الهلال للطباعة و النشر، بيروت (لبنان)، 1996.

67- داود سلوم، الأدب المقارن في الدراسات المقارنة التطبيقية، ط1، مؤسسة المختار للنشر و التوزيع، القاهرة (مصر)، 2003.

68- الربيع بن سلامة ، تطور البناء الفني في القصيدة العربية، (د،ط)، دار الهدى للطباعة و النشر، عين مليلة (الجزائر)، (د،ت).

69- زينب الأعوج، السّمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر دراسة نقدية، ط1، دار الحداثة للطباعة و النشر، بيروت (لبنان)، 1985.

70- ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية و إشكالية التصنيف، ط1، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان (الأردن)، 2008.

71- سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي أدونيس نموذجا، ط1، أبحاث للترجمة و النشر التوزيع، بيروت (لبنان)، 2004.

72- سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن دراسة منهجية، ط1، المركز الثقافي العربي للكتاب، الدار البيضاء (المغرب)/ بيروت (لبنان)، 1987.

73- سعيد علوش، مكونات الأدب المقارن دراسة منهجية، ط1، الشركة العالمية للكتاب، بيروت (لبنان)/ سوشبريس، الدار البيضاء (المغرب)، 1987.

74- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية و طاقتها الإبدالية، (د.ط)، دار المعرفة الجامعية للطبع و النشر و التوزيع، الإسكندرية (مصر)، 2004.

75- سلامة موسى، الأدب للشعب، (د،ط)، سلامة موسى للنشر و التوزيع، القاهرة (مصر)، (د،ت).

76- سلامة موسى، ما هي النهضة و مقالات أخرى، (د،ط)، موفم للنشر، الجرائر، 1987.

77- سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت (لبنان)، ص 214.

78- سهيل إدريس، المنهل، قاموس فرنسي-عربي، دار الآداب للنشر و التوزيع، بيروت (لبنان)، 2007.

79- شايف عكاشة، نظرية الأدب في النقد الواقعي العربي المعاصر نظرية التصوير، (د،ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون (الجزائر)، (د،ت).
80- شفيق البقاعي، أدب عصر النهضة، ط1، دار العلم للملايين، بيروت (لبنان)، 1990.
81- شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ط1، دار المنتخب العربي للدراسات و التوزيع، بيروت (لبنان)، 1993.
82- شكري محمد عياد، المذاهب الأدبية و النقدية عند الغرب و العرب، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب،الكويت، سبتمبر 1993، ع177.
83- شوقي ضيف، الترجمة الشخصية، ط4، دار المعارف، القاهرة (مصر)، (د، ت).
84- شوقي ضيف ، الأدب العربي المعاصر في مصر، ط10، دار المعارف، القاهرة (مصر)، (د،ت).
85- شوقي ضيف، المقامة، ط7، دار المعارف، القاهرة (مصر)، 1954.
86- شوقي ضيف، الرحلات، ط4، دار المعارف، القاهرة (مصر)، (د،ت).
87- الصادق قسومة، نشأة الجنس الروائي بالمشرق دراسة في صلة الرواية بمعطيات الفكر و الحضارة، ط1، دارا لجنوب للنشر، تونس، 2004.
88- صلاح عبد الصبور، الديوان، ط4، دار العودة، بيروت (لبنان)، 1983.
89- صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، (د،ط)، دار الآفاق الجديدة، بيروت (لبنان)، (د،ت).
90- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، (د،ط)، دار قباء للطباعة و النشر والتوزيع، القاهرة (مصر)، 1998.
91- الطاهر أحمد مكي، في الأدب المقارن دراسة نظرية و تطبيقية، ط5، مكتبة الآداب، القاهرة (مصر)، 2002.
92- الطاهر أحمد مكي ، دراسات أندلسية في الأدب و التاريخ و الفلسفة، ط3، دار المعارف، القاهرة (مصر)، 1987.
93- طه حسين، المعذّبون في الأرض، ط15، دار العلم للملايين، بيروت (لبنان)، 1985.
94- طه ندا، الأدب المقارن، (د.ط)، دار النهضة العربية، بيروت (لبنان)، (د،ت).
95- طه وادي، القصة ديوان العرب قضايا و نماذج، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، (مصر)، 2001.
96- طه وادي، مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية، ط2، دار النشر للجامعات، القاهرة (مصر)، 1997.

97- عادل الفريجات، مرايا الرواية دراسات تطبيقية في الفن الروائي، (د،ط)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق (سوريا)، 2000.
98- عبّاس السّاتر، ديوان أبي فراس الحمداني، (د،ط)، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر العاصمة (الجزائر)، 2007.
99- عباس محمود العقاد، إبراهيم عبد القادر المازني، الديوان (في الأدب و النقد)، ط$_4$، دار الشعب للصحافة و الطباعة و النشر، القاهرة (مصر)، 1997.
100- عبد الحميد بوزونية، ظاهرة التطور الأدبي بين النظرية و التطبيق، (د،ط)، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1979.
101- عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون المسمى ديوان المبتدأ و الخبر في تاريخ العرب و البربر و من عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، ط$_1$، دار الفن للطباعة و النشر بيروت (لبنان)، 2004.
102- الرحمن محمد الوصيفي، تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، ط$_1$، مكتبة الآداب، القاهرة (مصر)، 2003.
103-عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ط$_3$، مكتبة الآداب، القاهرة (مصر)، 2005.
104- عبد الرحيم الكردي، تطور التقنيات السردية في الرّواية المصرية، ط$_1$، مكتبة الآداب، القاهرة (مصر)، 2008.
105- عبد الرزاق أحمد قنديل، أثر الشعر العربي في الشعر العبري الأندلسي، (د.ط)، مركز الدراسات الشرقية، القاهرة (مصر)، (د.ت).
106- عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب (د،ط)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق (سوريا)، 1999.
107- عبد الرزاق بركات، دراسات مقارنة في الأدب العربي و التركي المعاصر، (د.ط)، عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية، الهرم (مصر)، 2006.
108- عبد الدايم الشوا، في الأدب المقارن (دراسة تطبيقية مقارنة بين الأدبين العربي و الإنجليزي)، ط$_2$، المؤسسة الوطنية للكتاب، (الجزائر)، 1983.
109- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة (تفكيك الخطاب الاستعماري و إعادة تفسيره)، ط$_8$، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، 2003.
110- عبد الله بن المقفع، كليلة و دمنة، (د، ط)، دار القصبة للنشر، حيدرة (الجزائر)، 2000.
111- عبد العاطي شلبي، فن النثر الحديث (تحليل مقالات و قصص قصيرة)، ط$_1$، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية(مصر)، 2004.

112- عبده عبود، هجرة النصوص دراسات في الترجمة الأدبية و التبادل الثقافي، (د.ط)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق (سوريا)، 1995.

113- عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، (د،ط)، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، (مصر)، 1992.

114-عبد الكبير الشرقاوي، شعرية الترجمة الملحمة اليونانية في الأدب العربي، ط$_1$، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء (المغرب)، 2007.

115- عبد اللطيف عبد الحليم، كتابات في النقد، ط$_1$، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة (مصر)، 2005.

116- عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق و الرومان، (د،ط)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة (مصر)، (د،ت).

117- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1998، ع 240.

118- عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، (د.ط)، دار الثقافة للطباعة و النشر، القاهرة (مصر)، 1976.

119- عثمان بدري، قمم و نماذج من الأدب العربي الحديث دراسات تطبيقية، (د،ط)، دار ثالة، الجزائر العاصمة (الجزائر)، 2001.

120- عثمان موافي، الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم تاريخها و قضاياها، ط$_3$، دار المعارف الجامعية، الإسكندرية (مصر)، 2000.

121- عثمان موافي، التيارات الأجنبية في الشعر العربي منذ العصر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، ط$_2$،دار المعرفة الجامعية، الأزريطة (مصر)، 2006 .

122- عفاف عبد المعطي، السّرد بين الرّواية المصرية و الأمريكية دراسة في واقعية القاع، ط$_1$، رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة (مصر)، 2007.

123 – عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، ط8،دار الفكر العربي، القاهرة(مصر)،2002 ،ص69.

124- عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، ط$_1$، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، عمان (الأردن)، 2006 .

125- علي بن محمد الشريف الجرجاني، التعريفات، تح: محمد باسل عيون السود، ط$_2$، دار الكتب العلمية، بيروت (لبنان)، 2003.

126- علي درويش، دراسات في الأدب الفرنسي، (د،ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (مصر)، 1973.

127- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1979، ع$_{25}$.

128- علي القاسمي، علم المصطلح أسسه النظرية و تطبيقاته العملية، ط$_1$، مكتبة لبنان ناشون، بيروت (لبنان)، 2008.

129- علي محمود طه، الديوان، (د.ط)، دار العودة، بيروت (لبنان)، 1982.

130- عماد علي سليم الخطيب، في الأدب الحديث و نقده عرض و توثيق و تطبيق، ط$_1$، دار المسيرة للنشر، عمان (الأردن)، 2009.

131- عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها -تاريخها- أصولها، (د.ط)، دار الفكر العربي، القاهرة (مصر)، 2003.

132- عيسى الناعوري، دراسات في الأدب الايطالي، (د،ط)، دار المعارف، القاهرة (مصر)، 1981.

133- غالي شكري، نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل، (د.ط)، دار الفارابي، بيروت (لبنان)، 1991.

134- غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، ط$_1$، دار الآفاق الجديدة، بيروت (لبنان)، 1968.

135- فاروق خورشيد، بين الأدب و الصحافة، ط$_2$، منشورات اقرأ، بيروت (لبنان)، (د.ت).

136- فاروق خورشيد، محمود ذهني، فن كتابة السيرة الشعبية دراسة فنية نقدية للسيرة الشعبية عنترة بن شداد، ط$_2$، منشورات إقرأ، بيروت (لبنان)، 1980.

137- فايز ترحيني، الدراما و مذاهب الأدب، ط$_1$، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت (لبنان)، 1988.

138- فصل سالم العيسى، النزعة الإنسانية في شعر الرابطة القلمية، (د،ط)، دار اليازوري العلمية للنشر، عمان (الأردن)، 2006.

139- فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية بحث في تأصيل الرواية العربية و دلالاتها، (د،ط)، مؤسسة القدموس الثقافية، دمشق (سوريا)، 2007.

140- فوزي سعد عيسى، العروض العربي و محاولات التطور و التجديد فيه، ط$_2$، دار المعرفة الجامعية، الأزريطة (مصر)، 2006.

141- فيصل الأحمر، نبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، (د،ط)، دار المعرفة، باب الواد (الجزائر)، (د،ت)، ج$_1$.

142- كامل محمود جمعة، موسيقى الشعر عند جماعة المهجر مع مقدمة في الأسس العلمية لنظرية الخليل، ط$_1$، مكتبة الآداب، القاهرة (مصر)، 2007.

143- كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، ط$_1$، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية (مصر)، 2006.

144- ليلى حسن سعد الدين، كليلة و دمنة في الأدب العربي دراسة مقارنة، (د.ط)، دار البشير للنشر و التوزيع، عمان (الأردن)، 1989.
145- ليلى عناني، الواقعية في الأدب الفرنسي، (د،ط)، دار المعارف، القاهرة (مصر)، (د،ت).
146- مأمون غريب، البويصري شاعر البردة، ط$_1$، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة (مصر)، 2002.
147- محبة حاج معتوق، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، ط$_1$، دار الفكر اللبناني للطباعة و النشر، بيروت (لبنان)، 1994.
148- محب الدين أبي فيض السيد الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: علي شيري، (د.ط)، دارالفكر للطباعة و النشر، بيروت (لبنان)، 2005.
149- محروس منشاوي الجالي، منتخبات من الأدب العربي الحديث دراسة فنية، (د،ط)، مكتبة الآداب، القاهرة (مصر)، (د،ت).
150- محمد أحمد ربيع، في تاريخ الأدب العربي الحديث، ط$_2$، دار الفكر للنشر، عمان (الأردن)، 2006.
151- محمد إبراهيم أبوسنة، قصائد لا تموت مختارات و دراسات، (د.ط)، العربي للنشر و التوزيع، القاهرة (مصر)، (د.ت).
152- محمد أمين عبد ربه و آخرين، فن الترجمة و التنوع الثقافي، (د، ط)، دار الكتاب الحديث، القاهرة، الكويت، الجزائر، 2009.
153- محمد بركات حمدي أبو علي، دراسات في الأدب، ط$_1$، دار وائل للطباعة و النشر، عمان ،1999.
154- محمد بن أحمد العلوي بن طباطبا، عيار الشعر، تح : عباس عبد الستار، ط$_1$، دار الكتب العلمية، بيروت (لبنان)، 1982.
155- محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تح: محمود محمد شاكر، المطبعة السعودية بمصر، القاهرة (مصر)، (د،ت).
156- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياتها و أبدالاتها الرومانسية العربية، ج$_2$، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء (المغرب)، 2001.
157- محمد حسين هيكل، زينب مناظر و أخلاق ريفية، (د،ط)، دار النجاح للكتاب الجزائري، برج الكيفان (الجزائر)، (د،ت).
158- محمد الديداوي، مفاهيم الترجمة المنظور التعريبي لنقل المعرفة، ط$_1$، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (المغرب)/ بيروت (لبنان)، 2007.

159- محمد رشيد ثابت، البنية القصصية و مدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام، ط2، الدار العربية للكتاب، ليبيا-تونس، 1982.
160- محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة أصولها اتجاهاتها أعلامها، (د،ط)، منشأة المعارف، الإسكندرية (مصر)، (د،ت).
161- محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي، (د،ط)، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة (مصر) 2005.
162- محمد شاهين، ت. س. إليوت و أثره في الشعر العربي "السياب- صلاح عبد الصبور- محمود درويش"، ط1، آفاق للنشر و التوزيع، القاهرة (مصر)، 2007.
163- محمد صبري، الشوقيات المجهولة (آثار شوقي التي لم يسبق كشفها أو نشرها)، ط2، دار المسيرة، بيروت (لبنان)، 1979، ج2.
164- محمد عابد الجابري، قضايا في الفكر المعاصر، ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت (لبنان)، 2003.
165- محمد العبد، اللغة و الإبداع الأدبي، ط2، دار المعرفة، القاهرة(مصر)، 2007.
166- محمد عبد الرحمن مرحبا، أصالة الفكر العربي، ط2، دار عويدات، بيروت-باريس، 1983.
167- محمد عبد السلام كفافي، في أدب الفرس و حضارتهم نصوص و مختارات، (د،ط)، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت (لبنان)، 1971.
168- محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس الشعر الحديث، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة النشر، الإسكندرية (مصر)، 2004.
169- محمد عبد المنعم خفاجي، عبقرية الإبداع أسبابه و ظواهره، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية (مصر)، 2002.
170- محمد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة مفهومات قصيدة النّثر نموذجا (دراسة)، (د،ط)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (سوريا)، 2006 .
171- محمد علي كندي، الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث (السياب و نازك و البياتي)، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت (لبنان)، 2003.
172- محمد عوني عبد الرءوف، تاريخ الترجمة العربية بين الشرق العربي و الغرب الأوروبي، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة (مصر)، 2008.
173- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ط3، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة (مصر)، 1998.

174- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط3، نهضة مصر للطباعة و النشر، القاهرة (مصر)، 2004.
175- محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، (د،ط)، دار العودة، بيروت (لبنان)، (د،ت).
176- محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، (د،ط)، دار الثقافة، (د،ت).
177- محمد فتوح أحمد، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، ط2، دار المعارف، القاهرة (مصر)، 1978.
178- محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي دراسة في السردية العربية، ط1، منشورات كلية الآداب، مندوبة (تونس) /دار العرب الإسلامية (لبنان)، 1998.
179- محمد الماغوط، حزن في ضوء القمر، (د،ط) الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة (مصر)، 2006.
180- محمد ماهر حمادة، رحلة الكتاب العربي إلى ديار الغرب، ط1، مؤسسة الرسالة للطباعة و النشر، بيروت (لبنان)، 1996.
181- محمد مدني، المقارنة المغلقة (قراءة في تحولات التأثيرات الأدبية)، ط1، دار الهدى للنشر و التوزيع، (الجزائر)، 2003.
182- محمد مصايف، جماعة الديوان في النقد، ط2، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر (د،ت).
183- محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي دراسة تحليلية مقارنة، ط2، المكتب الإسلامي، بيروت (لبنان)، 1981.
184- محمد مفيد الشوباشي، القصة العربية القديمة، (د،ط)، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة و الطباعة، (مصر).
185- محمد مندور، في الميزان لجديد، ط1، مؤسسات ع. بن عبد الله للنشر و التوزيع، تونس (تونس)، 1988.
186- محمد مندور، في الأدب و النقد، (د،ط)، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة (مصر)، (د،ت).
187- محمد مندور، النقد و النقاد المعاصرون، (د،ط)، نهضة مصر للطباعة و النشر، القاهرة (مصر)، (د،ت).
188- محمد مندور، الأدب و مذاهبه، (د،ط)، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة (مصر)، 2004.
189- محمد يوسف نجم، فن المقال، ط4، دار الثقافة، بيروت (لبنان)، (د،ت).

190- محمد يونس عبد العال، في النثر العربي قضايا و فنون و نصوص، ط$_1$، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، (مصر)، 1996 .
191- محمود أمين العالم وآخرون، في قضايا الشعر العربي المعاصر دراسات و شهادات، (د،ط)، المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم، إدارة الثقافة، تونس، 1988.
192- محمود الربيعي، في نقد الشعر، (د، ط)، دار المعارف، القاهرة (مصر)، 1968.
193- محمود تيمور، القصة في الأدب العربي و بحوث أخرى، (د،ط)، منشورات المكتبة العصرية، صيدا /بيروت، (د،ت).
194- محمود المقداد، تاريخ الدراسات العربية في فرنسا، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، نوفمبر 1992، ع$_{167}$.
195- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، ط$_2$، مكتبة لبنان، بيروت (لبنان)، 1984.
196- مجمع اللّغة العربية، المعجم الوسيط، ط$_4$، مكتبة الشروق الدولية، (مصر)، 2004.
197- مجمع اللّغة العربية، المعجم الوجيز، دار التحليل للطباعة و النشر، (مصر)، (د،ط).
198- مجموعة من المؤلفين، أعلام الأدب العربي المعاصر سيّر و سيّر ذاتية، ط$_1$، الشركة المتحدة للتوزيع، بيروت (لبنان)، 1996، مج$_1$.
199- مجموعة من المؤلفين، دراسات مغربية، ط$_2$، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، 1987.
200- مجموعة من المؤلفين، من الصمت إلى الصوت فصول أدبية و لغوية، ط$_1$، دار الغرب الإسلامي، بيروت (لبنان)، 2000.
201- مصطفى عبد الله،أسطورة أوديب في المسرح المعاصر، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (مصر)، 1983.
202- مكارم الغمري، المؤثرات العربية و الإسلامية في الأدب الروسي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، نوفمبر 1991، ع $_{155}$.
203- موهوب مصطفاي، الرمزية عند البحتري، (د،ط)، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، (الجزائر)، 1981.
204- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط$_3$، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)/ بيروت (لبنان)، 2002.
205- ميشال جحا، خليل مطران باكورة التجديد في الشعر العربي، ط$_2$، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت (لبنان)، 1995.

206– ناجي علوش، من قضايا التجديد و الالتزام في الأدب العربي، (د،ط)، الدار العربية للكتاب، ليبيا–تونس، 1978 .
207– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط7، دار العلم للملايين، بيروت (لبنان)، 1983.
208– نازك الملائكة، شظايا و رماد، (د،ط)، دار العودة، بيروت (لبنان)، 1997.
209– نبيل راغب، معالم الأدب العالمي المعاصر، (د،ط)، مكتبة مصر للطباعة، الفجالة (مصر)، (د، ت).
210– نبيل راغب، فن الرواية عند يوسف السباعي، (د،ط)، مكتبة الخانجي، القاهرة (مصر)، (د،ت).
211– نجيب محفوظ، المؤلفات الكاملة، ط1، مكتبة لبنان، بيروت (لبنان)، 1991.
212– النديم أبو الفرج محمد بن أبي يعقوب اسحق، الفهرست، تح: رضا تجدد ابن علي بن زين العابدين الحائري المازندراني، ط3، دار المسيرة، القاهرة (مصر)، 1988.
213– نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ط5، منشورات نزار قباني، بيروت (لبنان)، 1993، ج3.
214– نسيب النشاوي، مدخل إلى المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر – الاتباعية – الرومانسية – الواقعية– الرمزية، (د،ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون (الجزائر)، 1984.
215– نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر شعراء رابطة "الإبداع" الثقافية (نموذجا)، ط1، رابطة الإبداع الثقافية الوطنية، الجزائر، 2003.
216– نقولا زكريا سعيد، خرافات لافونتين في الأدب العربي، (د،ط)، مطبعة الثقافة الجامعية، (مصر)، (د،ت).
217– هاني الخير، بدوي الجبل عملاق الكلاسيكية المعاصرة، ط1، مؤسسة علاء الدين للطباعة و التوزيع، دمشق (سوريا)، 2005.
218– يوسف شنوان شديفات، الموشحات الأندلسية المصطلح و الوزن و التأثير، ط1، دار جرير للنشر و التوزيع، عمان (الأردن)، 2008.
219– يوسف عيد، المدارس الأدبية و مذاهبها، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت (لبنان)، 1994، ج2.
220– يوسف عيد، المدارس الأدبية و مذاهبها، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت (لبنان)، 1994، ج1.
221– يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ط1، جسور للنشر و التوزيع، المحمدية (الجزائر)، 2007.

222- يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض بحث في المنهج و اشكالياته، (د،ط)، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، (د،ت).

ب- المراجع المترجمة:

1- أدريان مارينو، مراجعة الأدب العالمي، تر: عبد النبي ذاكر، (د،ط)، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران (الجزائر)، (د،ت).

2- آذرتاش آذرنوش، سبل نفوذ الفارسية في ثقافة عرب الجاهلية و لغتهم، تر: محمد ألتونخي، (د.ط)، المجمع الثقافي، أبو ظبي (الإمارات)، 2004.

3- آرتور رامبو، الآثار الشعرية، تر: كاظم جهاد، ط$_1$، منشورات الجمل كولونيا- بغداد/ آفاق للنشر، القاهرة (مصر) ، 2007.

4- أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، (د.ط)، دار الثقافة، بيروت (لبنان)، (د،ت).

5- أ. ل. رانيلا، الماضي المشترك بين العرب و الغرب (أصول الآداب الشعبية الغربية)، تر: نبيلة إبراهيم، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، يناير 1999، ع241.

6- إميل زولا، تيريز راكان، تر: سليمان عقيقي، ط$_1$، منشورات عويدات، بيروت- لبنان، 1983.

7- بندتو كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، ط$_2$، دار الأوابد، دمشق (سوريا)، 1964.

8- ب فان تيغم، الأدب المقارن، تع: سامي مصباح الحسامي، (د،ط)، منشورات المكتبة العصرية، بيروت (لبنان)،(د، ت).

9- تزفيتان تودروف، باختين: المبدأ الحواري، تر : فخري صالح، ط$_1$، آفاق الترجمة (الهيأة العامة لقصور الثقافة)، القاهرة (مصر)، 1996.

10- توماس مونرو، التطور في الفنون، و بعض نظريات أخرى في تاريخ الثقافة، تر: محمد علي أبو درة و آخرون، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر، 1971، ج$_1$.

11- جان فرنسوا انجيلوز، الأدب الألماني، تر: هنري زغيب، ط$_1$، منشورات عويدات، بيروت – باريس، 1980.

12- جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، ط$_2$، دار توبقال، الدار البيضاء (المغرب)، 1997.

13- جون كوهن، النظرية الشعرية: بناء لغة الشعر، اللغة العليا، تر: أحمد درويش، ط$_4$، دار غريب للطباعة، القاهرة (لبنان)، 2000.

14- جورج لوكاش، الرواية، تر: مرزاق بقطاش، (د،ط)، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، (الجزائر)، (د،ت).
15- جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر:عبد الرحمن أيوب، ط$_2$، دار توبقال للنشر، دار البيضاء (المغرب)، 1986.
16- دانييل هنري باجو، الأدب العام و المقارن، تر: غسان السيد، (د،ط)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق(سوريا)، (د، ت).
17- رولان بارت و آخرون، الأدب و الواقع، تر: عبد الجليل الأزدي، و محمد معتصم، ط$_1$، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة (الجزائر)، 1992.
18- رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر: جابر عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، فيفري، 1987، ع$_{110}$.
19- رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، ط$_3$، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت (لبنان)، 1987.
20- زيغريد هونكه، شمس العرب تسطع على الغرب، تر: فاروق بيضون، و كمال دسوقي، ط$_8$، دار الجيل/دار الآفاق الجديدة، بيروت (لبنان)، 1993.
21- سلمى الخضراء الجيوسي، الإتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، ط$_1$، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت (لبنان)، 2001.
22- س. موريه، الشعر العربي الحديث ١٨٠٠-١٩٧٠ تطور أشكاله و موضوعاته بتأثير الأدب الغربي، تر: شفيع السيد،وسعد مصلوح، (د،ط)، دار غريب للنشر و التوزيع، القاهرة (مصر)، 2003.
23- سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، تر: راوية صادق، (د،ط)، دار شرقيات للنشر و التوزيع، 1998، ج$_1$.
24- فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فريد انطونيوس، ط$_2$، منشورات عويدات، بيروت (لبنان)، 1975.
25- لباول هورن، الأدب الفارسي القديم، تع: حسين مجيب المصري، ط$_1$، الدار الثقافية للنشر، القاهرة (مصر)، 1999.
26- كارل فيتور و آخرون، نظرية الأجناس الأدبية، تع: عبد العزيز شبيل، ط$_1$، النادي الأدبي الثقافي، جدة (السعودية)، 1994.
27- ماريوس فرنسوا غويار، الأدب المقارن، تر: هنري زغيب، ط$_1$، منشورات عودات، بيروت-باريس، 1978.

المجــــــــلات:

1- مجلة الاختلاف، رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر العاصمة (الجزائر)، جوان 2002، ع1.

2- مجلة الاختلاف، رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر العاصمة (الجزائر)، ماي 2003، ع3.

3- مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، يوليو 1973، مج4، ع4.

4- مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، (الكويت)، يوليو 1973، مج4 ، ع2 .

5- عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، 1981، م12، ع1.

6- عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، أبريل 1984، مج 15، ع1.

7- عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، أكتوبر 1985، مج16، ع3.

8- عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب، الكويت، سبتمبر 1999، مج28، ع1.

9- مجلة العربي، وزارة الإعلام، (الكويت)، يونيو 1985، ع360.

10- مجلة فصول، القاهرة (مصر)، أبريل 1983، مج3، ع3.

11- مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، الرياض (السعودية)، فيفري 1982، ع58.

12- مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة و النشر، مسقط (عمان) يوليو1998، ع15، نقلا عن موقعها:

www.Nizwa.com/volume 15

13- مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة و النشر، مسقط (عمان)، يناير 2002، ع29، نقلا عن:

www.Nizwa.com/ volume29

ج -المراجع الأجنبية:

1- Mouloud Feraoun, Le Fils du Pauvre, Edition TAlantikit , Béjaïa, 2009.

2- Gostave Flaubert, Madame Bovary, ENAG Editions, Alger, 1989.

3- Gérard Gengembre, Réalisme et naturalisme, Editions du Seuil, juin 1997.

4- Agnés Spiquel ,Le Romantisme ,Edition du Seuil ,Avril 1999.

5- Jean De La Fontaine, Fables, Edition Talantikit,Béjaia, Alger,2004.

6- Petite Robert Dictionnaire Alphabétique et analogique de la langue Français, Paris, 1987.

7- Dictionnaire Encyclopédique Auzou 2005,Editions Philippe Auzou,Paris,2004.

8- Charles Baudelaire,Les Fleurs du mal,Editions ENAG, Alger ,1990.

2- الموسوعات:

1- موسوعة الأدبية تاريخ و عصور الأدب العربي-نصوص مختارة مع التحليل-، ط$_1$، دار الفكر اللبناني للطباعة و النشر، بيروت (لبنان)، 2003.

2- (الموسوعة الثقافية العامة)، الأدب العربي، (د،ط)، دار الجيل ، بيروت (لبنان)، (د،ت) .

3- الموسوعة العربية الميسرة، ط$_2$، دار الجيل، (بيروت-القاهرة- تونس)،2001، مج$_1$.

4- موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، ط$_2$، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت (لبنان)، 1983، مج$_1$.

5- Encyclopedia Universalis ,éditeur a Paris ,france ,1968 ,Voloume 4

6- Encyclopedia Universalis ,éditeur a Paris ,france ,1968 ,Voloume 15

3- الملتقيات و المؤتمرات:

1- تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الثاني عشر 22-24 تموز 2008، ط$_1$، عالم الكتب الحديث/جدار للكتاب العالمين، عمان (الأردن)، 2009، مج$_1$.

2- تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الثاني عشر 22-24 تموز 2008، ط$_1$، عالم الكتب الحديث/جدار للكتاب العالمين، عمان (الأردن)، 2009، مج$_2$.

3- جامعة عنابة، أعمال الملتقى الدولي حول الأدب المقارن عند العرب- عنابة 14-19 ماي 1983، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون (الجزائر)،1983.

4- جامعة برج بوعريريج، أعمال وبحوث مجموعة محاضرات الملتقى الدولي التاسع ،دار هومة، بوزريعة (الجزائر)، (د،ت).

5- المركز الجامعي بسعيدة، الأدبي و الإيديولوجي في رواية التسعينيات روايات الطاهر وطار و واسيني لعرج أنموذجاً، أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر، سعيدة (الجزائر)، أفريل 2008.

4- الرسائل الجامعية :

1- بومزار فوزية، شعر شوقي و المؤثرات الأجنبية، رسالة ماجستير في الأدب، جامعة بغداد، العراق، 1984.

2- الطاهر روابنية، اتجاهات الرواية العربية في بلدان المغرب العربي «تونس الجزائر المغرب» 1945-1975، رسالة ماجستير في الأدب العربي المعاصر، جامعة الجزائر، 1985- 1986.

فهرس الموضوعات

الباب الأول

دور عالمية الأدب في تطور الأدب و ظهور أنواعه الأدبية

الباب الثاني

دور المذاهب الأدبية في تطوّر الأدب وظهور أنواعه الأدبية